jan mukařovský

Probleme de estetică generală ● Funcţia, norma, valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale ● Teoria artei ● Arta ca fapt semiologic ● Concepte cehoslovace în teoria artei ● Intenţionalitate şi neintenţionalitate în artă ● Esenţa artelor plastice ● Funcţiile în arhitectură ● Literatura şi limbajul poetic ● Estetica limbii ● Semantica imaginii poetice ● Intonaţia ca factor al ritmului poetic ●

studii de estetică

editura univers

JAN MUKAŘOVSKÝ

STUDII DE ESTETICĂ

JAN MUKAŘOVSKÝ

KAPITOLY Z ČESKÉ POETIKY, I

Nakladatelství Svoboda,
Praha, 1948

STUDIE Z ESTETIKY

Odeon,
Praha, 1966

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sînt rezervate Editurii *Univers*

STUDII DE ESTETICĂ

JAN MUKAŘOVSKÝ

Traducere, prefață și note:
CORNELIU BARBORICĂ

București, 1974
Editura UNIVERS

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

În volumul de față am selectat unele dintre cele mai importante studii scrise de Jan MukařovskÝ în perioada 1932—1947 și adunate în următoarele volume : *Kapitoly z české poetiky* (*Capitole de poetică cehă*), I—III, Praga, 1948, și *Studie z estetiky* (*Studii de estetică*), Praga, 1966.

Lucrările traduse au fost grupate în trei secțiuni : probleme de estetică generală, teoria artei, literatura și limbajul poetic. Precum se vede, am procedat nu după criteriul cronologiei (cronologia operei putînd fi ușor refăcută de cititor pe baza datelor specificate de noi), ci după criteriul tematic și sistematic, intenția care ne-a călăuzit fiind de a ilustra, în acest mod, principalele laturi ale concepției estetice propuse de Jan MukařovskÝ, adică de a-l prezenta pe savantul ceh ca făuritor de doctrină.

Din variata și vasta sa operă, am reținut exclusiv studiile care tratează probleme de importanță teoretică mai generală. Numeroasele studii cu caracter oarecum particular, efectuate pe materiale din literatura, critica, teatrul, pictura, cinematografia cehă — deși saturate de subtilități de ordin teoretic general—au rămas în afara culegerii de față, care vrea să fie, precum am spus, o introducere în sistem.

Textele au fost traduse integral, cu unele excepții, puțin numeroase, de exemplificări din literatura și limba cehă, foarte specifice și greu traductibile, pe care fie le-am omis (consemnînd omisiunea prin puncte de suspensie între paranteze drepte), fie le-am înlocuit cu exemple edificatoare din limba română.

Am păstrat textul autorului intact din punctul de vedere al aparatului științific. Cititorul va observa unele inconsecvențe și omisiuni în tehnica citării, care sînt ale originalului. Notele aparținînd autorului sînt numerotate, spre deosebire de diversele note explicative date de noi și marcate cu asterisc. De asemenea, am tradus toate citatele pe care J. MukařovskÝ le dă numai în original.

La începutul fiecărui studiu am menționat titlul în original și sursa după care se traduce, iar la sfîrșit am indicat locul și anul primei apariții,

eventual anul primei redactări, în cazurile cînd între redactare și publicare s-a scurs un număr mai mare de ani.

Pentru a veni în ajutorul cititorului român, am considerat util să alcătuim un indice de nume și titluri cehe și slovace, care se întîlnesc în textul lui Mukařovský. Prefața are și ea un caracter pragmatic-didactic: încearcă să lămurească sistematic conținutul unor concepte fundamentale în doctrina estetică a lui Mukařovský.

Aplecîndu-se asupra acestui volum, cititorul român de astăzi, informat despre cercetările structurale moderne și conștient de marea lor actualitate, va putea cunoaște o sursă principală a acestora — opera lui J. Mukařovský, reprezentant marcant al doctrinei promovate de Cercul lingvistic de la Praga.

Mulțumim Editurii Univers pentru facilitarea publicării acestei interesante culegeri și, în egală măsură, tovarășei Inna Cristea, care ne-a acordat un prețios ajutor.

CORNELIU BARBORICĂ

DESTINUL UNUI DEMERS ESTETIC MODERN

1. *Premise. Cercul de la Praga*

DESPRE Cercul lingvistic de la Praga s-a scris din ce în ce mai mult în ultimul deceniu.[1] Acest interes pentru „şcoala de la Praga" se explică şi prin proliferarea rapidă în anii postbelici a unor orientări structurale în Franţa şi Statele Unite ale Americii, care continuă şi dezvoltă idei fecunde germinate la Praga între cele două războaie mondiale. Printre figurile marcante ale Cercului se numără personalităţi din lumea întreagă. De la naşterea sa, Cercul a fost un fenomen internaţional; pe lîngă savanţii cehi Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Felix Vodička şi alţii, au contribuit la zămislirea şi extinderea noii direcţii mai ales Roman Jakobson şi Trubeţkoi; apoi André Martinet, P. Bogatîriov şi René Wellek. Avînd în vedere contribuţia fundamentală a savanţilor ruşi, care aduc, mai ales în materie de poetică şi limbaj poetic, zestrea de idei a formaliştilor din cercul OPOIAZ-ului, R. Jakobson avea, în esenţă, dreptate să caracterizeze Cercul de la Praga drept o „simbioză ceho-rusă". Explicaţia dată de Jakobson priveşte nu numai relaţia de la formalismul rus la structuralismul praghez, ci şi rădăcinile cehoslovace ale fenomenului: „Termenul «Şcoala de la Praga» a fost folosit, în ultimii ani, în literatura de specialitate din lumea întreagă, pentru a desemna grupul de cercetători în domeniul literaturii şi al limbilor, slave sau germanice, care au fondat în 1926 «Cercul lingvistic de la Praga» sub direcţia lui V. Mathesius şi care au luptat pentru a desprinde o metodă consecventă — structuralistă, totalistă (*strukturalistische, ganzheitliche*) — în domeniul ştiinţei literaturii şi a limbii, ca ştiinţă a semnelor. Grupul de la Praga este un exemplu caracteristic pentru tendinţele care se manifestă astăzi în ştiinţa mondială ca urmare a unei necesităţi interne; dar nu este de prisos să urmărim legătura ce există

---

[1] J. Svoboda, *L'école linguistique de Prague*, în „Le parole e le idee". Revista internazionale di varia cultura. Napoli, IV. 1964, pp. 239–242; T. V. Bulighina, **Пражская лингвистическая школа**, în vol. **Основные направления структурализма**. Moscova 1964, pp. 46–115; J. Vachek, *The linguistic School of Prague. An introduction to its theory and practice*, Bloomington–London, 1966; G. C. Lepschy, *La linguistique structurale*, cap. *L'école de Prague*, Payot, Paris, 1968, pp. 57–78 etc.

între ele și tradiția pragheză în știința limbii. Chiar dacă lingvistica pragheză s-a menținut, pînă nu demult, sub semnul unui strict pozitivism, întîlnim aici, mergînd pînă în trecutul cel mai îndepărtat, un efort intens și mereu reînnoit în direcția unei fenomenologii a limbajului: disputele de la Praga, fructuoase și pasionante, dintre realiști și nominaliști la joncțura secolelor al XIV-lea și al XV-lea, panglotismul lui Comenius și considerațiile lui asupra limbii și culturii în epoca barocului, activitatea lui Bolzano și a elevilor săi, tentativele hegelienilor cehi și slovaci în sensul unei dialectici a limbajului; în fine, distincțiile dintre problematica istorică și cea statică în știința limbii, odată cu lucrările lui Masaryk din anii '80 (ai secolului al XIX-lea — n.n.), care se pronunță pentru subordonarea diacroniei lingvistice sincroniei și pentru o concepție teleologică asupra evoluției limbii. Dar unicitatea și *creativitatea* unui loc nu se manifestă numai în ceea ce are el pur nativ, ci mai ales în selectarea și punerea în legătură a elementelor pe care le preia. Marca universului cehoslovac o constituie așezarea sa la răscrucea dintre culturi diferite. Nimeni nu va putea dezminți faptul că «Școala de la Praga» este produsul unei simbioze între gîndirea cehă și gîndirea rusă și că ea a folosit, de asemenea, experiența proprie științei occidentale și americane. Anumite puncte de contact sînt caracteristice în dezvoltarea modernă a științelor umane — a «științelor spiritului» — în Cehoslovacia accentul fiind în mod deosebit pus pe un punct de vedere teleologic și pe generalizarea acestuia"[2].

Deși se știe că școala pragheză a defrișat terenuri noi nu numai în lingvistică, ci și în „știința literaturii", cum spune și Jakobson în citatul de mai sus, în genere această latură a activității membrilor Cercului este puțin sau chiar foarte puțin cunoscută [3]. În privința cauzelor, lucrurile pot fi complicate, noi ne vom opri sumar asupra uneia dintre ele, care ni se pare a fi esențială. Cel ce a întemeiat un întreg sistem de interpretare estetică

---

[2] Alocuțiune rostită de R. Jakobson în ședința din 12 septembrie 1936 a Cercului de la Copenhaga. Vol. *Le Cercle de Prague*, présentation de Jean-Pierre Faye et Léon Robel, Change, Seuil, Paris, 1969, pp. 93–94; vezi, de asemenea, R. Jakobson, *Vers une science de l'art poétique*, în vol. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes...*, Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 11; despre continuitatea dintre școala formală și școala pragheză vorbește și Tzvetan Todorov (a se vedea *Présentation*, în *Théorie de la littérature*, ed. cit., p. 15) ca și alți cercetători.

[3] De remarcat o antologie în engleză: P. L. Garvin, *A Prague School reader on aesthetics, literary structure and style*, Washington, 1964.

structuralistă[4], Jan Mukařovský, cîndva profesor de estetică la universitățile din Praga și Bratislava, a fost pînă nu demult un om uitat și ignorat. Este adevărat că faimoasele *Teze* ale Cercului lingvistic din Praga, publicate în „Travaux du Cercle...", la care profesorul Mukařovský își adusese substanțial contribuția și în care unele idei estetice noi își găsiseră deja noua formulare, au fost și sînt notorii în lumea științifică. Totuși edificiul ideilor lui începe să se ridice abia după aceea, mai întîi în studii concrete pe material din istoria literaturii cehe, greu accesibile cercurilor științifice internaționale (*Poezia lui Karel Hlaváček* — 1932, *„Măreția naturii" de Polák* — 1934 etc.), apoi în studii din ce în ce mai numeroase de sinteză teoretică (*Opera literară ca ansamblu de valori* — 1932, *Intonația ca factor al ritmului poetic* — 1933, *Funcția estetică și norma estetică, apreciate ca fapte sociale* — 1935, studiu care apare în anul următor într-o formă lărgită, incluzînd și considerații pe marginea valorii estetice, *Arta ca fapt semiologic* — 1936, *Denumirea poetică și funcția poetică a limbajului* — 1938, *Estetica limbii* — 1940, *Despre limbajul poetic* — 1940, *Poate avea valoarea estetică în artă o valabilitate generală?* — 1939 etc.). Dar, în 1938, începe împresurarea Cehoslovaciei, urmată curînd de aneantizarea ei. Roman Jakobson și René Wellek părăsesc teritoriul cehoslovac. În 1941, Jan Mukařovský adună și publică în două volume — *Kapitoly z české poetiky* (*Capitole de poetică cehă*) — cele mai însemnate studii scrise de el pînă atunci. Într-o Europă cufundată în negură și blocată de armate vrăjmașe, Cercul de la Praga continuă să se reunească, Jan Mukařovský persevează în elaborarea unor noi sinteze, dar circulația valorilor este acum la punctul zero (cîteva foarte importante studii vor vedea lumina tiparului tîrziu după război, în volumul *Studie z estetiky*, 1966 : *Intenționalitate și neintenționalitate în artă*, *Individul și evoluția literară*, *Personalitatea în artă*). Sertarul biroului tezaurizează ceea ce este gînd scris în taină. După război urmează o scurtă perioadă de înseninare, fructificată de esteticianul ceh mai ales în studiile *Despre structuralism* (1946), *Concepte cehoslovace în teoria artei* și *Arta și concepția despre viață* (1947). Pregătește pentru tipar o nouă ediție, lărgită, a studiilor sale de poetică și estetică (*Kapitoly z české poetiky*, I—III, Praga, 1948). După ce în ultimele sale lucrări făcuse declarații în care proclama convergența dintre principiile sale structurale și materialis-

[4] Neologismul „structuralism" (în cehă: *strukturalismus*), care a făcut o strălucită carieră în științele moderne, s-a născut în Cercul de la Praga, după cum remarcă Jean-Pierre Faye în vol. *Le Cercle de Prague*, ed. cit., p. 13.

mul dialectic, Jan Mukařovský renegă structuralismul estetic — pe care l-a creat — în articolul *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* (*Critica structuralismului în ştiinţa noastră literară*), publicat în revista „Tvorba", 20, 1951[5]. După această abjurare, activitatea lui de cercetare este insignifiantă, cu toate că omul rămîne o prezenţă în viaţa publică şi se bucură de toate onorurile ca profesor şi rector al Universităţii din Praga. (În calitate de director al Institutului de literatură al Academiei de ştiinţe a prezidat publicarea primelor 3 volume ale unei noi *Istorii a literaturii cehe* — *Dějiny české literatury* — operă colectivă.) În ultimul deceniu, Jan Mukařovský a revenit la concepţiile sale iniţiale; dar lupta cu timpul fusese pierdută. Dacă astăzi el este din nou în actualitate, aceasta se datoreşte prietenilor şi discipolilor săi. Roman Jakobson şi René Wellek îl omagiază [6], sub egida lui Květoslav Chvatík apar *Studie z estetiky* — *Studii de estetică* (1966, cu o prefaţă de Felix Vodička) şi apoi *Cestami poetiky a estetiky* — *Pe căile poeticii şi esteticii* (1971, un volum de studii „uitate", manuscrise). Scrierile lui se răspîndesc prin intermediul a numeroase traduceri.

2. *Arta ca formă distinctă de manifestare a spiritului*

În evoluţia lui Jan Mukařovský putem distinge două etape principale. În prima etapă, el aderă la principiile şcolii formale ruse, pe care le fructifică mai ales în două lucrări de mai mare întindere: *Příspěvek k estetice českého verše* (*Contribuţie la estetica versului ceh*, 1923) şi *Máchův*

---

[5] Vezi şi volumul omagial *Janu Mukařovskému k šedesátce*, Praga, 1952.

[6] Mă refer mai ales la comentariile lui Jakobson din volumul *Le Cercle de Prague* (Paris, 1969) şi ale lui R. Wellek din *Teoria literaturii* (Bucureşti, 1967, p. 321) şi *Conceptele criticii*: „Cel mai productiv membru al şcolii (de la Praga — n.n.) a fost Jan Mukařovský, care nu numai că a dat studii strălucite asupra unor opere poetice, asupra istoriei metricii cehe şi asupra elocuţiunii poetice, dar a făcut şi interesante speculaţii privind introducerea teoriei formaliste într-o întreagă teorie a formelor simbolice şi combinarea ei cu o abordare socială care să privească relaţia dintre evoluţia socială şi evoluţia literară ca o contradicţie dialectică. Cred că optica mea nu este influenţată de faptul că am fost ani de-a rîndul membru al Cercului de la Praga, atunci cînd îmi exprim convingerea că aici, în strînsă colaborare a criticii cu lingvistica şi cu filozofia modernă, s-au aflat germenii unei dezvoltări rodnice a studiilor literare" (*Conceptele criticii*, Bucureşti, 1970, pp. 287—288).

Máj (*Poemul „Mai" de Mácha*, 1928). În această perioadă, atitudinea lui Mukařovský este marcată de ideea diriguitoare că literatura cunoaşte o evoluţie numai imanentă, că evoluţia literară ascultă exclusiv de legi interne şi că, din acest punct de vedere, literatura, ca şi arta în genere, se bucură de autonomie totală [7].

Ideea de imanenţă pură a stat la baza cercetărilor întreprinse de iniţiatorii şcolii formale ruse, deşi la unii dintre ei găsim anumite postulate prin care se încearcă racordarea fenomenului literar la structurile ambiante, mai ales la cele artistice şi culturale (I. Tînianov, B. Tomaşevski). În prefaţa la *Teoria prozei*, Viktor Şklovski formulează într-o manieră categorică ideea de imanenţă : „În studiul literaturii mă ocup de cercetarea legilor ei interne. Dacă ar fi să fac o paralelă cu industria, aş spune că nu mă interesează situaţia pe piaţa mondială a bumbacului, nici politica trusturilor, ci numai sortimentele de fire şi modul de a le ţese"[8]. În altă parte, V. Şklovski susţine că opera de artă trebuie studiată numai pe fundalul altor opere de artă şi că evoluţia în artă se rezumă la alternarea formelor : „Opera de artă poate fi studiată numai pe fundalul altor opere de artă. [...] Nu numai parodia, ci orice operă artistică este creată ca paralelă şi ca opoziţie la un anumit model. *Noua formă nu apare pentru a exprima un conţinut nou, ci pentru a înlocui vechea formă care şi-a pierdut caracterul estetic*"[9].

Alături de croceism, formalismul [10] a fost unul dintre cele mai autonomiste curente în teoria literară modernă. În genere, de la Kant încoace ideea de autonomie a faptelor de artă este susţinută frecvent. O concepţie larg răspîndită acuză pe Kant, Herbart, Croce, pe formalişti că preconizează o artă ruptă de realitate. Problema era însă alta, şi anume de a găsi

---

[7] *Prefaţa* la studiul *Funcţia, norma şi valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, în acest volum, p. 2.

[8] *Theorie prózy*, Melantrich, Praga, 1948, p. 7.

[9] *Legătura dintre procedeele de construire a subiectului şi procedeele generale ale stilului*, în *Theorie prózy*, ed. cit., pp. 33—34.

[10] Denumirea de „formalism" a fost dată iniţiatorilor şcolii formale de către adversarii acesteia în sens injurios. R. Jakobson : „Formalismul, o etichetă vagă şi deconcertantă, lansată de denigratori pentru a stigmatiza orice analiză a funcţiei poetice a limbajului..." (în vol. *Théorie de la littérature*, antologie întocmită de Tzvetan Todorov, ed. cit., p. 10; vezi şi p. 15 din acelaşi volum). Termenul, purificat de sensuri denigratoare, este folosit astăzi în mod pozitiv. Aşa l-au folosit, la un moment dat, chiar şi adepţii acestei şcolii (vezi B. Eihenbaum în articolul *Teoria „metodei formale"*).

artei și esteticului locul său distinct, între formele multiple de manifestare a spiritului. Problema pe care trebuie să o lămurim în primul rînd nu este aceea dacă arta are sau nu contingență cu viața, dacă în ea se reflectă preocupările oamenilor ca ființe sociale, ideile, psihologia lor, activitatea lor istorică — acestea fiind adevăruri axiomatice, negate doar în anumite forme particulare de manifestare — ci de a afla specificul sferei esteticului ca formă distinctă de manifestare a spiritului, ireductibilă la alte forme ale acestuia, și implicit modalitățile specifice de abordare a fenomenului pentru ca estetica, teoria artelor să-și precizeze obiectul și mijloacele de investigație. Pentru Benedetto Croce, arta este o formă de cunoaștere intuitivă, distinctă de cea de a doua formă fundamentală de cunoaștere, cea conceptuală, dar imposibil de separat de ea : „Cele două forme de cunoaștere, estetică și intelectivă sau conceptuală, sînt destul de diferite, dar nu sînt rupte și disparate una de alta, ca două forțe care să tragă fiecare în altă parte"[11]. Benedetto Croce nu recunoaște necesitatea vreunei responsabilități practice a artei, dar precizarea lui are în vedere tocmai specificarea artei între cele trei forme fundamentale de activitate a spiritului : forma intuitivă, forma intelectivă (ambele activități cognitive) și forma practică (tradusă în acțiuni practice volitive). Altfel, cînd tratează direct despre orientarea estetică spre „artă pentru artă" sau spre „poezia pură", avîndu-i în vedere pe „stiliști", „estetizanți", „parnasieni", „decadenți" etc., Croce demonstrează ineficiența produselor artistice de acest gen, spunînd că „a cizela versuri perfecte" nu înseamnă a face versuri bune ; fără „suflet", fără „iubire" nu există poezie[12]. O asemenea direcție este catalogată de Croce drept o „estetică falsă" sau „formalistă"[13].

În același sens trebuie înțelese și demersurile așa-numiților formaliști ruși. Comentariul istoric, ideologic sau psihologic, frecvent în studiile de literatură, li se părea abuziv. În articolul său de sinteză și de justificare teoretică, *Teoria „metodei formale"* (1925), Boris Eihenbaum scria că formaliștii tratează literatura drept o „serie specifică de fapte"[14], urmăresc „specificarea" științei literare, cu alte cuvinte — circumscrierea cît mai

---

[11] Benedetto Croce, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1971, p. 119.

[12] *Poezia*, Ed. Univers, București, 1972, pp. 68—70.

[13] Ibid., p. 71.

[14] În vol. *Teoria literaturv*, antologie de lucrări ale formaliștilor ruși, alcătuită de M. Bakoș, Trnava, 1941, p. 14.

exactă a domeniului de cercetare al ştiinţei literare şi stabilirea unui mod de abordare a literaturii care să ţină seama de particularităţile acesteia : „Principiul specificării şi concretizării ştiinţei este principiul organizator al metodei formale. Toate eforturile au fost concentrate pentru a pune capăt situaţiei precedente, în care literatura rămînea, după expresia lui A. Veselovski, *res nullius*... Formaliştii nu au negat şi nu neagă nici acum *alte* metode, ci confuzia neprincipială a diferitelor ştiinţe şi a diferitelor probleme ştiinţifice... Obiectul ştiinţei literare trebuie să fie studiul particularităţilor specifice ale materialului literar, care deosebesc acest material de oricare altul, chiar dacă prin trăsăturile sale secundare poate oferi motiv şi îndreptăţire pentru utilizarea lui în alte ştiinţe"[15]. Rezultă cu claritate din cuvintele lui Eihenbaum că nu este negată relaţia literaturii (şi nici a metodologiei specifice) cu alte fenomene spirituale, ci se caută doar delimitarea obiectului ştiinţei literare. Dealtfel, Iuri Tînianov, atenuînd întrucîtva formulările rebele ale unora dintre formalişti (Roman Jakobson relatează că, în momentul în care s-au ascuţit disensiunile în sînul OPOIAZ-ului, cineva a scris : „În artă, întotdeauna liberă în raport cu viaţa, culoarea drapelului care încununează cetatea nu poate fi în nici un fel reflectată"[16]), în articolul *Despre evoluţia literară* (1927), republicat în volumul *Архаисты и новаторы* (*Arhaizanţii şi inovatorii*, 1929), vorbeşte despre literatură ca *sistem* sau *serie* ce evoluează în contact cu alte sisteme sau serii, inclusiv cu fenomenele sociale[17]. Dar, deşi în teorie formaliştii recunoşteau existenţa unor raporturi între faptele sociale şi cele artistice, în practica cercetării se rezumau la aspectele formale ale operei de artă. Este notoriu faptul că, în concepţia lor, opera literară reprezenta doar o însumare de procedee ; a se vedea studiul lui Şklovski *Arta ca procedeu*[18]

---

[15] Ibid., pp. 17 – 18.

[16] *Vers une science de l'art poétique*, în *Théorie de la litérature*, antologie îngrijită de Tzvetan Todorov, ed. cit., p. 10.

[17] Ca postulat teoretic, ideea relaţiei dintre fenomenele artistice şi extraartistice o găsim şi în *Teoria literaturii* (1925) de Boris Tomaşevski : „Istoricul literar studiază modul cum se grupează diferitele şcoli şi stiluri, succesiunea lor, însemnătatea tradiţiei în literatură... Istoricul literar descrie evoluţia generală a literaturii, interpretează procesul de diferenţiere, dezvăluindu-i cauzele atît înlăuntrul literaturii cît şi în relaţia literaturii cu alte fenomene ale culturii umane, în ambianţa cărora literatura se dezvoltă şi cu care menţine relaţii permanente. Istoria literaturi este o ramură a istoriei generale a culturii" (*Teoriéa literaturii*, *Poetica*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973, p. 25.

[18] Publicat la noi în vol. *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene şi antologie de M. Nasta şi S. Alexandrescu. Ed. Univers, Bucureşti, 1972, pp. 157 – 171.

(1925, inclus în volumul *О теории прозы — Teoria prozei*, ed. I, 1925). Reducerea operei de artă la procedeu, adică la un schelet arhitectonic, constituie fundamentul de principiu al cunoscutei *Teorii a literaturii* de Tomașevski: „Scopul poeticii (altfel spus, al teoriei literaturii) îl constituie studiul diverselor modalități de construcție a operelor literare"[19].

Ambele idei diriguitoare ale școlii formale — tratarea operei literare numai în imanența ei și considerarea operei literare doar ca sumă de „procedee" — vor fi substanțial amendate de Mukařovský. *Tezele* Cercului de la Praga (1929) cuprindeau, la capitolul al 3-lea, considerații în legătură cu problemele cercetării asupra limbajelor funcționale, oprindu-se, printre altele (paragraful c) și asupra limbajului poetic. Această parte a *Tezelor* a fost elaborată de J. Mukařovský și R. Jakobson[20]. Cîteva dintre ideile de bază ale structuralismului în teoria literară au fost formulate aici. Se contura o perspectivă nouă nu numai asupra limbajului poetic, ci și asupra literaturii în genere. Consecvenți cu principiul enunțat la începutul *Tezelor* cu privire la importanța studiului sincronic („Cea mai bună modalitate de a cunoaște esența și caracterul unei limbi este analiza sincronică a faptelor actuale, singurele care oferă materiale complete și pe care le putem simți direct"[21]), autorii consideră studiul sincronic al limbajului poetic primordial ca însemnătate, deși împletirea strînsă a sincroniei cu diacronia constituie una din atitudinile distinctive ale direcției pragheze în lingvistică (ca și în teoria literaturii și în estetică) comparativ cu școala de la Geneva, școala de la Copenhaga și cea americană[22]. Se cuvine să menționăm, de asemenea, că ideea de inseparabilitate a celor două perspective este proprie și școlii formale ruse. O vom întîlni la Boris Tomașevski în *Teoria literaturii* (a se vedea mai ales capitolele *Definirea poeticii* și *Genurile literare*) și în foarte interesantele „teze" publicate de Iuri Tînianov și Roman Jakobson sub titlul *Probleme ale studierii limbii și literaturii* în „Novîi Lef", 1928, nr. 2, pp. 36—37: „Conceperea punctului de vedere sincronic și al celui diacronic ca două antinomii categorice a fost pînă nu demult atît pentru lingvistică, cît și pentru istoria literară o fructuoasă ipoteză de lucru, deoarece a demonstrat natura sistemică a limbii (respectiv

---

[19] *Teoria literaturii*, ed. cit., p. 21.

[20] *Le Cercle de Prague*, ed. cit., p. 51.

[21] *Thèses*, în „Travaux du Cercle linguistique de Prague", I, Praga, 1929, p. 7.

[22] Giulio C. Lepschi, *Le structuralisme*, ed. cit., p. 71.

a literaturii) în fiecare dintre momentele ei de existență. Avînd în vedere succesele concepției sincronice, astăzi sîntem obligați să revizuim și principiile diacroniei. Conceptul de aglomerare mecanică de fenomene, substituit în sfera științei sincronice prin conceptul de sistem, structură, a fost în mod corespunzător substituit și în sfera științei diacronice. Istoria sistemului este ea însăși un sistem. Sincronismul pur ne apare astfel ca o iluzie : fiecare sistem sincronic își are trecutul și viitorul său..."[23].

În *Teze* se pun și bazele unei teorii semiologice asupra literaturii. Conceptele de semn și de sistem se extind, deocamdată numai într-o formă schițată, și asupra literaturii, mai mult chiar, asupra artei în genere : „Indiciul organizator al artei, prin care aceasta se distinge de alte sisteme semiologice, este orientarea atenției nu asupra semnificatului, ci asupra semnului însuși"[24]. La acea dată însă, drept indiciu organizator al literaturii (deoarece despre aceasta vorbesc în continuare autorii, și nu despre artă în genere) se considera exclusiv limbajul poetic. Dacă afirmația lor — că istoricii literari au obiceiul de a-și lua ca obiect de studiu principal nu semnul, ci semnificatul, studiind ideologia operei literare „ca o entitate independentă", smulgînd astfel o parte din valori din structura studiată — este în esență judicioasă, concluzia metodologică fundamentală, după care studiul limbajului poetic epuizează obiectul cercetării, nu este total îndreptățită. „Trebuie să studiem limbajul poetic în el însuși"[25] — se spune în *Teze*. Această abordare „lingvistică" a literaturii, într-un sens considerabil aprofundat, va deveni caracteristică și pentru metoda de cercetare a lui Jan Mukařovský în evoluția sa ulterioară. El va adopta dicotomia dialectică a semnului în accepția sa saussuriană ca unitate între o latură acustică (*signifiant*) și un înțeles (*signifié*) ; prin semnul lingvistic, prin cuvînt, și relațiile dintre cuvinte va încerca să pătrundă în complexul univers semantic, în structura *imaterială* a operei literare. Opera literară se compune din cuvinte (care au o îmbrăcăminte sonoră cu diverse valori estetice contextuale), din înșiruiri de cuvinte, ordonate în propoziții, alineate, capitole etc. se organizează în monologuri și dialoguri, dar are și un sens „ascuns", neexprimat direct ; din cuvinte și din sintaxa limbii se înalță un univers imaterial, semnificația generală, pe care Mukařovský o va numi,

[23] *Poetika, rytmus, verš*, Praga, 1968, p. 12.

[24] *Thèses*, în „Travaux...", I. Praga, 1929, p. 21.

[25] Ibid.

vag și neelaborat, „gest semantic" sau „intenție semantică". Cîteva dintre aceste idei sînt expuse în studiul său *Despre limbajul poetic* (1940). Limba este un „fenomen perceptibil prin simțuri", „material", care atunci cînd este încorporată în opera literară „devine exponenta *structurii imateriale a operei artistice*"[26]. Tema, în raport cu care se exprimă idei și atitudini, trebuie să devină obiect de cercetare: „Nici tema nu trebuie să scape analizei lingvistice, a cărei misiune și sferă de lucru este *întreaga* structură a operei literare; modul lingvistic de lucru înseamnă, în concepția noastră, doar o orientare metodologică și nicidecum o limitare a materialului cercetării"[27].

Cum trebuie deci abordată opera literară în așa fel încît atenția să fie centrată pe valorile specifice și nu să devină pretext de divagație în alte sfere ale activității spiritului? Cum putem aborda opera literară ca formă a conștiinței sociale și ideologiei (căci în acest mod concepe Mukařovský literatura și arta în genere), dar ca formă *specifică*, distinctă? Un prim răspuns îl va da esteticianul ceh în *Opera literară ca ansamblu de valori* (1932). Opera de artă reprezintă o reunire de valori estetice și extraestetice. Valorile extraestetice (ideile morale, sociale, politice, religioase etc.), odată intrate în opera de artă, devin parte integrantă dintr-o structură unică, al cărei semn distinctiv este esteticul. Ele sînt corelaționate, structurate și își pierd existența de sine stătătoare. Ideile morale, politice, economice etc. ale scriitorilor, exprimate în opere literare, pot face obiectul unor studii separate, pot fi analizate în cadrul istoriei ideilor respective. Dar modul cel mai adecvat de a le trata este acela care ține seama de contextul operei și de faptul că ele se subordonează unei finalități estetice. „Opera literară poate fi abordată și judecată din punctul de vedere al oricăreia dintre valorile cuprinse în ea. Ne putem întreba dacă evenimentele în operă sînt adevărate sau simulate, dacă ideile exprimate sînt juste sau nejuste, originale sau neoriginale, dacă ideile morale, întruchipate în operă, concordă cu ale noastre sau nu. Totuși un singur mod de apreciere corespunde naturii *artistice* a operei literare: aprecierea estetică, în acest caz singura adecvată"[28]. Pentru René Wellek, discipol al Școlii de la Praga, această dicotomie a valorilor — estetice și extraestetice

---

[26] Vezi *Despre limbajul poetic, în acest volum, p. 352.*

[27] Ibid., p. 406.

[28] *Opera literară ca ansamblu de valori în acest volum, p. 264.*

— echivalează cu dedublarea actului de evaluare, care devine „abordare intrinsecă" şi „extrinsecă" a literaturii (R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*). Pentru Mukařovský, cel puţin în planul postulatelor generale, actul critic reprezintă un act unic, după cum unică este şi realitatea operei de artă, care, cu alte cuvinte, reprezintă unificarea unei multitudini („unitate dinamică"), după Mukařovský [29]; „viziune coerentă", după Lucien Goldmann [30]). Aşadar, abordare estetică adecvată nu înseamnă ignorarea valorilor morale şi ideologice cuprinse în operă, ci refuzul de a le trata ca valori *independente* (operaţie care poate fi preluată de alte discipline ştiinţifice), paralel cu obligativitatea de a le trata ca părţi componente ale structurii artistice: „Ar putea să se nască impresia că valorile extraestetice se află în afara unghiului de observaţie al celui care percepe şi evaluează opera ca fenomen artistic. Dar lucrurile nu stau aşa, valorile extraestetice se realizează şi într-un asemenea caz, dar nu ca valori de sine stătătoare, care influenţează ca atare atitudinea afectivă faţă de operă, ci în calitatea lor de componente ale structurii estetice"[31].

3. *Arta ca fapt semiologic. „Gratuitate" şi „autonomie"*

Toate problemele legate de specificul artei şi de specificul obiectului cercetării estetice vor dobîndi o întemeiere mai profundă începînd cu studiile publicate de Mukařovský în perioada 1934—1936: *Arta ca fapt semiologic*, *„Măreţia naturii" de Polák*, *Funcţia, norma şi valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*. În primul dintre aceste studii, el pune bazele unei abordări semiologice a fenomenului artistic. Cercetările sale reprezintă totodată contribuţii importante la teoria semnelor, disciplină care a început să se cristalizeze în aceşti ani (a se vedea studiile paralele pe care le fac Ch. Morris, autorul lucrării *Foundations of the Theory of Signs*, 1938, şi Rudolf Carnap, în *Logische Syntax der Sprache*, 1934, şi *Introduction to Semantics*, 1942). Praga devine un important centru de cercetări în domeniul semiologiei. În anii 1931—1935, Rudolf Carnap este profesor de filo-

---

[29] *Despre limbajul poetic*, p. *405*.

[30] *Întregul şi părţile*, în *Sociologia literaturii*, Editura Politică, Bucureşti, 1972, pp. 224—225

[31] *Opera literară ca ansamblu de valori*, p. *265*.

zofie la Universitatea germană din Praga. Mukařovský prezintă concluziile sale asupra artei ca fapt semiologic la cel de al 8-lea congres internațional de filozofie, ținut la Praga în 1934, la același congres la care prezintă și Ch. Morris unele concluzii ale sale în materie de semiologie (*The Concept of Meaning in Pragmatism and Logical Pozitivism*). Mukařovský a reluat acest subiect, cu adăugiri și importante precizări, și în alte studii ale sale, cum sînt: *Structuralismul în estetică și în știința literaturii* (1940), *Esența artelor plastice* (1944), *Concepte cehoslovace în teoria artei* (1947) etc. Esteticianul ceh era conștient de faptul că pășește pe un teren nou, folosind sugestii pe de o parte din lingvistică (Saussure și elaborările ulterioare în Cercul de la Praga), dar și din fenomenologie, la un mod foarte general din Husserl, mai ales în ceea ce privește preocuparea pentru distingerea formelor de manifestare ale conștiinței și problemele de conștiință în genere.

Pornind la elucidarea acestui aspect al concepției estetice a lui Jan Mukařovský, este necesar să ne punem întrebarea de ce a fost nevoie de introducerea unui concept nou — arta ca semn? Răspunsul global ar fi că acest nou concept deschidea posibilitatea de a se da un răspuns mai adecvat la unele din marile dileme ale esteticii și teoriei literare. Una dintre marile dileme ale esteticii a fost, din vremuri îndepărtate, relația dintre autonomie și integrare în artă, dintre artă și societate. Să vedem dacă prin intermediul acestei noi chei vom obține răspunsuri mai satisfăcătoare la problemele enunțate [32].

Sugestia de a îngloba arta în studiile de semiotică vine din lingvistică, de la Saussure. Mukařovsý o spune în mai multe rînduri. Semnul, potrivit unei definiții simple, este o realitate (senzorială) ce se referă la o altă realitate pe care vrea s-o evoce. Funcția principală a semnului este de a ajuta la comunicarea dintre oameni; semnul s-a născut din nevoia de comunicare. Cel mai important și cel mai complex sistem de semne este limba. Există însă mai multe sisteme de semne care îndeplinesc alte funcții: banii, care simbolizează bunuri materiale și ajută la circulația lor, semnele simbolice ale statelor, religiilor etc. Important este de a stabili funcția specifică a semnului artistic. Printre obiectele cu funcție semiologică, marca distinctivă a semnului artistic este de a atrage atenția asupra sa, spre deosebire de semnul simbolic (stema statului, simbolurile specifice unor religii —

---

[32] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972; la capitolul *Sémiotique*, autorii îl prezintă pe J. Mukařovský ca inițiator al semioticii în studiul limbajelor artistice (p. 118).

semiluna, crucea etc.), care atrage luarea-aminte asupra obiectului exterior. Simbolul este, în acelaşi timp, un *semn-instrument*, el serveşte ca instrument al unei realităţi exterioare, pe care o reprezintă, în timp ce semnul artistic este sieşi suficient, este, cu alte cuvinte, un semn cu valoare în sine, autonom. Autonomia semnului artistic provine de la funcţia preponderent estetică ; această funcţie are darul de a „izola" obiectul din contextul relaţiilor sale exterioare şi a-l transforma în obiect cu valoare în sine. Obiectul perceput ca artistic este altceva decît acelaşi obiect perceput ca instrument. Ideea se clarifică mai bine dacă ne referim la obiectele cu funcţie dublă sau oscilantă, vase, mobilă etc. : „ Din clipa în care la o unealtă la un obiect de utilitate practică, să zicem un vas sau o mobilă, precumpăneşte momentul estetic, obiectul respectiv este eliminat din folosirea practică, încetează de a mai fi un mijloc pentru atingerea unui scop, devenind scop în sine"[33]. Aşadar, spre deosebire de alte produse ale activităţii umane, care sînt instrumente ale unei acţiuni, îndreptate spre o realitate exterioară, arta devine ea însăşi obiect şi se pune în evidenţă pe sine. Lucrurile ar putea să fie simple şi clare, dacă, pe fundalul unor teorii şi practici tradiţionale, care confundau arta cu ideologia sau psihologia, nu s-ar insinua ideea că o atare concepţie duce la practicarea unui estetism pur şi la o artă golită de seva vieţii. O ştie şi autorul ; pentru a preîntîmpina asemenea obiecţii (dealtfel, formulate la adresa lui), arată că afirmaţia potrivit căreia arta este un semn autonom exprimă numai o latură a lucrurilor şi deci numai o parte de adevăr. Deşi autonom prin funcţia pe care o are — specifică între formele de manifestare a spiritului — semnul artistic, ca orice alt semn, ne trimite totuşi concomitent la o realitate exterioară lui, deoarece cuprinde un mesaj inteligibil care circulă între emiţător şi receptor. Dacă semnul nu conţine o comunicare, el îşi pierde calitatea de semn ; este o precizare pe care considerăm necesar să o facem pe marginea teoriei lui Mukařovský. El scrie : „Un semn estetic pur, cum este opera de artă, nu are *valoare* de comunicare nici atunci cînd reprezintă o comunicare. Chiar dacă el sugerează posibilitatea utilizării sale în scopuri practice (în calitate de instrument în vederea unei activităţi), menirea semnului estetic nu este de a îndeplini asemenea servituţi. Deşi ne apare ca expresie a unor stări psihice (poezia lirică), el nu exprimă totuşi sufletul cu rigoare de document etc. În cazul semnului estetic, atenţia noastră se concentrează

[33] *Concepte cehoslovace în teoria artei*, în acest volum, p. 141.

asupra *structurii lăuntrice a semnului însuși*, și nu asupra relației cu obiectele și subiectele pe care semnul respectiv le indică sau către care tinde. Ca semn estetic, opera de artă, spre deosebire de semnele aservite funcției practice și teoretice (gnoseologice), este un semn de sine stătător sau chiar gratuit. Și totuși, precumpănirea funcției estetice în artă are particularitățile sale. Funcția estetică nu este suficientă în sine pentru ca semnul căruia îi dă naștere să se umple de sens"[34]. Asupra acestei ultime aserțiuni vom mai reveni.

În unele semne (limba, simbolurile) mesajul este mai precis conturat, mai unilateral legat de obiectul pe care îl desemnează; în semnul artistic mesajul este mai puțin precis, mai vag, mai difuz. Dar și în interiorul sferei artelor, claritatea mesajului este diferită. Printr-un semantism mai bogat se distinge, în primul rînd, literatura, care operează cu limbajul întemeiat pe concepte și relații logice, apoi pictura și sculptura (așa-zisele arte tematice), pe cînd în muzică și arhitectură mesajul este mai puțin clar (artele atematice). Chiar în interiorul literaturii, există curente care operează cu expresii de un vag semantism și nu este întîmpător că tocmai în cadrul lor se teoretizează ideea apropierii dintre poezie și muzică (simbolismul). Pictura sau chiar sculptura, arte prin excelență tematice, cu subiect, tind și ele adesea spre o expresie de un semantism vag, mai ales în epoca postimpresionistă; este cazul picturii nonfigurative și abstracte. Posibilitatea de a abandona subiectul sau de a-l face foarte difuz este dată de caracterul virtual semiologic al componentelor formale, cum este pata de culoare și suprafața de pictat.

Mukařovský susține că numai artele cu subiect cuprind și comunicări, celelalte nu. „Potrivit esenței sale, muzica nu comunică"[35], afirmă foarte categoric esteticianul ceh. Rezultă însă din cele spuse pînă aici că toate artele, tematice și atematice, cu subiect, sau fără subiect, conțin anumite valori comunicabile, altfel ar înceta să mai fie semn, adică o convenție cu ajutorul căreia oamenii comunică între ei. Dacă muzica, artă atematică, nu ne-ar comunica nimic (în afară de armonii), sentimente și gînduri fie cît de vagi, ea și-ar pierde automat sensul. Dealtfel, în studiul *Arta ca fapt semiologic*, formulările

---

[34] *Umění (Arta)*, în *Studie z estetiky*, ed. cit., p. 127.

[35] *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 74.

lui Mukařovský sînt mai nuanțate: „În muzică și arhitectură... sîntem înclinați a recunoaște prezența unui element de comunicare difuz“[36], rămînînd totuși, după părerea noastră, contradictorii: „Artele «cu subiect» (tematice, cu conținut) mai au încă o funcție semiologică, anume funcția de comunicare“[37]. Muzica, arhitectura ar fi, deci, total lipsite de funcția de comunicare. Este cert că muzica, spre deosebire de literatură, ne atrage atenția asupra valorilor sale intrinsece. Produsul arhitectonic însă, deși prin latura sa estetică are tendința de a se pune în evidență doar pe sine, nu poate exista, pe de altă parte, decît ca o adaptare la un scop practic. Există clădiri cu destinație practică precisă și diversă, căreia funcția estetică i se adaptează (clădiri administrative, industriale, religioase, militare, spații de locuit etc.). Aici, ca și în literatură, tensiunea și oscilația între comunicare și noncomunicare sînt foarte puternice.

Relația dintre semn și realitatea exterioară rezultă din însăși structura semnului, așa cum ne-o propune Mukařovský: „...putem spune că studiul obiectiv al fenomenului numit artă trebuie să privească opera de artă ca pe un semn care se compune dintr-un simbol creat de artist (mai încolo esteticianul va spune „opera-lucru“, obiectul material — n.n.), dintr-un «sens» (obiectul estetic), localizat în conștiința socială, și dintr-un raport cu lucrul semnificat, raport care năzuiește spre contextul global al fenomenelor sociale“[38]. Această ultimă aserțiune, cuprinsă în definiția semnului, este demnă de reținut și pentru că se referă la o latură fundamentală a relației artă-realitate, și pentru că însuși Mukařovský insistă asupra ei. Arta se întîlnește cu realitatea într-un sens general, ea exprimă idealuri, năzuințe, fenomene, gusturi ale unei epoci anume, dar nu se află într-o relație de cauzalitate directă cu ceea ce formează tema ei actuală. Arta se află în legătură viabilă cu umanitatea sub aspectele ei fundamentale și de aci decurge durabilitatea ei. Nu rezultă din această idee postulatul că arta trebuie să evite contingența cu realitatea. În concepția lui Mukařovský, arta este esențialmente contingentă, prin natura sa, ea este un fenomen ideologic, o formă de participare la viața cetății, indiferent dacă, în diferite epoci istorice, diferite curente proclamă dezangajarea accentuată sau angajarea totală. Arta este un fenomen esențial-

[36] În acest volum, p. 122.

[37] Ibid., p. 125.

[38] Ibid.

mente social; prin aceasta Jan Mukařovský se deosebește net de formaliști: „Cultura umană nu este suspendată în vid, ea este susținută de o colectivitate. Iar evoluția acestei colectivități — care este o formațiune socială concretă — imprimă evoluției culturii orientarea sa. De aici provine și necesitatea de a se ține în mod egal seama de raportul existent între istoria literaturii și istoria societății. În termeni abstracți am putea da următoarea formulare: a evolua înseamnă a deveni neîncetat altceva, fără a-ți altera în același timp identitatea"[39]. Aceasta este, așadar, autonomia esteticului, a artei, în concepția fondatorului structuralismului în estetică, teoria artelor și a literaturii. Dacă unii structuraliști înțeleg astăzi prin autonomie postularea unei izolări a artei de lume, atunci nu acesta este cazul lui Jan Mukařovský. Arta este deci un fenomen social, dar concomitent și un fenomen de sine stătător, legat de exterior, dar ascultînd și de legi proprii, imanente, este un semn care se substituie unei realități, cu alte cuvinte are și o identitate a sa proprie. Fără o atare identitate, arta, ca fenomen social, s-ar contopi cu altceva. E vorba aici de a „specifica" obiectul artistic, aceasta fiind o năzuință mai veche a esteticienilor, dar specificarea în această concepție lichidează și cu ideea de artă pentru sine, sieși suficientă, precum și cu ideea de artă ca fenomen pur și simplu derivat *(mimesis)*.

Vom încheia aceste cîteva considerații asupra relației artă — societate cu un alt citat semnificativ: „Am ajuns la raportul dintre opera de artă și societate. Acest raport este conceput, în mod curent, în felul următor: opera de artă exprimă în mod pasiv societatea în care s-a născut, eventual, societatea adoptivă. Inițiatorul unei asemenea concepții este mai ales H. Taine. Dar marxismul a arătat că raportul dintre opera de artă și societate este, în esență, activ: arta este exponenta tendințelor din societate, eventual numai a unei anumite părți din societate (clasa), și participă activ la formarea ideologiei acesteia și la apărarea intereselor ei. Această teză smulge arta din situația de simplu ornament, atribuindu-i un rol de factor activ al vieții sociale"[40].

---

[39] Răspunsul lui Jan Mukařovský în discuția desfășurată în decembrie 1934 pe marginea lucrării sale *„Măreția naturii" de Poldr*; *Le Cercle de Prague*, ed. cit., p. 55.

[40] *Concepte cehoslovace în teoria artei*, p. 137.

4. *Universul funcțional. Funcția estetică printre celelalte funcții*

O și mai convingătoare argumentare a ideii de artă ca fenomen concomitent imanent și transcendent ne-o oferă considerațiile lui Jan Mukařovský asupra funcțiilor. Concepția funcțională, teleologică, este o caracteristică a Școlii de la Praga.

Anunțînd divorțul său cu formalismul, în *Prefața* la studiul *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, din 1936 (distanțarea de formalism mai fusese făcută publică anterior, în prefața la versiunea cehă a *Teoriei prozei* de V. Șklovski, în 1931, și în studiul *„Măreția naturii" de Polák*, inclusiv în discuția care a avut loc după apariția acestui studiu), Jan Mukařovský scria că a abandonat „ideea despărțirii nete a literaturii de fenomenele înconjurătoare", că, începînd din acel moment, autorul „ținea seama de corelația literaturii cu alte serii evolutive, în special cu evoluția societății"[41]. Această înseriere a literaturii are în vedere trei mari contexte obligatorii: 1) contextul artistic „în care se dezvoltă toate artele și acționează reciproc una asupra celeilalte"; 2) contextul estetic, cuprinzînd atît zona artelor cît și zona fenomenelor extraartistice; 3) contextul fenomenelor sociale în ansamblu, contextul cel mai larg, deoarece „nici chiar întreaga sferă de fenomene estetice... nu este izolată"[42]. Înglobînd opera de artă în asemenea contexte din ce în ce mai largi, se punea de aci înainte cu acuitate problema funcțiilor generale și a funcțiilor specifice care trebuiau să distingă fenomenul de artă printre fenomenele lumii și formele de activitate a spiritului. „S-a dovedit necesar — cum spune autorul — a se examina locul funcției estetice printre celelalte funcții"[43].

Școala de la Praga a făcut din funcție un criteriu fundamental de distincții în limbă. Limba ca atare este o abstracțiune („langue" după Saussure) care nu există decît în formele sale funcționale și concrete („parole"). După scopul pe care îl urmărește, enunțul lingvistic se structurează într-un anume fel. În această accepție, funcția limbajului (ca orice altă funcție) devine o modalitate de adaptare la realitate, la un scop exterior:

---

[41] P. 3.

[42] Ibid.

[43] Ibid., p. 4.

„Produs al activităţii omeneşti, limbajul are, ca şi aceasta, o finalitate. [...] În analiza lingvistică trebuie să se ţină seama de funcţie. Din acest punct de vedere, limba reprezintă un sistem de semne adaptat la un scop"[44]. Diversele limbaje funcţionale au scopurile lor (funcţiile) specifice în ansamblul limbii. Faţă de destinaţia fundamentală a limbii ca mijloc de comunicare şi faţă de alte limbaje funcţionale, ce loc ocupă limbajul poetic? Dacă enunţul lingvistic se structurează în mod specific în vederea unui scop, care este în acest caz scopul ce determină organizarea specifică a limbajului poetic? Scopul limbajului poetic este obţinerea unui efect estetic, spune Mukařovský. „Limbajul poetic poate fi în mod cuprinzător definit numai prin funcţia pe care o îndeplineşte; funcţia nu este însă o însuşire, ci modalitatea de folosire a însuşirilor unui fenomen dat. În acest sens, limbajul poetic poate fi situat alături de alte limbaje funcţionale, fiecare dintre acestea constituind o adaptare a sistemului limbii la un scop anume, pe care îl urmăreşte enunţul lingvistic; scopul limbajului poetic este obţinerea unui efect estetic. Funcţia estetică, dominantă în limbajul poetic (prezentă şi în alte limbaje funcţionale ca fenomen secundar), atrage după sine concentrarea atenţiei asupra semnului lingvistic, devenind astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, aşa cum este în limbă comunicarea"[45]. Funcţia estetică domină limbajul poetic şi face să ne îndreptăm atenţia asupra semnului lingvistic, a întregului enunţ (text)[46]. Aceasta nu înseamnă însă că funcţia estetică suprimă cealaltă funcţie fundamentală a limbii, funcţia practică, de comunicare. O asemenea concluzie ar fi absurdă şi ar echivala cu o negare a naturii semiotice a limbajului poetic. Pentru a desemna preeminenţa funcţiei estetice, Mukařovský foloseşte termenul de „gratuitate",

---

[44] *Thèses*, în „Travaux..." I, Praga, 1929, p. 7.

[45] *Despre limbajul poetic*, p. 346.

[46] Interpretînd concepţia lui Jan Mukařovský despre funcţia estetică în limbă, polonezul Wojcech Górny scrie: „La vremea sa, Mukařovský a declarat funcţia estetică drept cea de a patra funcţie a semnului lingvistic pe lîngă triada lui Bühler. Trebuie să spunem totuşi că funcţia estetică nu este o funcţie a limbii, într-un sens îngust, ci o funcţie a textului, şi anume a textului ca totalitate" *(Struktura tekstu na tle struktury języka)* [*Structura textului pe baza structurii limbii*] în vol. *Problemy teorii literatury*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1967, p. 67). Este necesar să facem două precizări: 1) Mukařovský nu pune pe acelaşi plan funcţiile bühleriene ale limbajului (de reflectare, apelativă, expresivă), care sînt, după Mukařovský, *funcţii practice*, şi funcţia estetică, de factură autonomă; 2) esteticianul ceh nu consideră funcţia estetică drept o funcţie numai a limbajului, ci, aşa cum bine spune şi W. Górny, a textului în totalitatea lui.

rezervîndu-i mai multe explicaţii şi restricţii în sensul celor arătate mai sus. Gratuit şi practic formează o opoziţie dialectică, nu două fenomene incompatibile : „Funcţia estetică nici nu domină total limbajul poetic : e vorba de o permanentă ciocnire şi tensiune între gratuitate şi comunicare..."[47]. Această tensiune dintre gratuitate şi comunicare este una dintre sursele cele mai importante de realizare artistică în literatură. Se ştie că unele curente literare au pus accentul mai mult pe preciziunea comunicării (realismul), altele au urmărit obţinerea unor efecte estetice prin ambiguitate (simbolismul). Această opoziţie deosebeşte între ele şi genurile literare. Proza utilizează cu precădere virtuţile de comunicare ale limbii, poezia pe cele figurate, metaforice. Însuşi faptul că proza năzuieşte uneori spre o exprimare mai abundent figurată, iar poezia spre o mai mare precizie de expresie dovedeşte ce puternică sursă de estetic este opoziţia pe care o stabileşte Mukařovský între gratuitate şi practic. De asemenea, scoţînd cuvîntul din relaţia sa directă şi de multe ori univocă cu obiectul sau fenomenul desemnat, funcţia estetică eliberează cuvîntul de încorsetări şi automatisme, devenind astfel una dintre principalele energii care îmbogăţeşte limbajul. Lucrul acesta este, credem noi, valabil şi în sfera altor forme de manifestare lingvistică, nu numai în literatură. Oriunde se manifestă o grijă aparte pentru forma enunţului (de exemplu într-o comunicare cu caracter ştiinţific), cu alte cuvinte oriunde începe să se manifeste funcţia estetică (prezentă, de fapt, ca fenomen secundar peste tot) apare imediat tensiunea dintre comunicare şi gratuitate. Dacă funcţia estetică este omniprezentă, opoziţia amintită este şi ea omniprezentă în tot ce este enunţ lingvistic. După cele arătate pînă aici, nu ni se pare utilă amendarea pe care o propune Bohuslav Havránek în sensul că limbajul poetic este orientat şi spre comunicare[48]. Dat fiind că Mukařovský nu afirmă nicăieri cum că limbajul poetic *nu este* orientat spre comunicare, ba dimpotrivă, că funcţia de comunicare este implicită şi constituie însuşirea pe care se bazează legătura dintre limbajul poetic şi restul limbajelor funcţionale, amendarea devine de prisos. În legătură cu conceptul de gratuitate se mai

---

[47] *Ibid.*, p. 82. Menţionăm că şi Boris Tomaşevski afirmă în esenţă acelaşi lucru atunci cînd arată că „între limbajul practic şi cel literar nu există o delimitare strictă" (*Teoria literaturii*, ed. cit., p. 22.

[48] *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura (Sarcinile limbii literare şi problemele cultivării ei)* în vol. *Studie o spisovném jazyce*. Praga, 1963, p. 51.

impune o precizare. Mukařovský arată că unele maniere sau curente literare (psihologismul, suprarealismul) încearcă să reproducă direct, nealuziv procesele psihice, să înregistreze cît mai exact etapele de desfăşurare a activităţii psihice, ducînd tendinţa de comunicare *ad absurdum*. Dar, spune Mukařovský, aceasta înseamnă să înlocuieşti relaţiile logice cu cele asociative, caracteristice activităţii psihice. Lucrul este dificil deoarece, pe de o parte, „relaţiile logice nu pot fi total alungate din limbă", iar, pe de altă parte, „o premisă indispensabilă a artei este păstrarea unei distanţe între material şi prelucrarea lui artistică"[49]. Cu alte cuvinte, gratuitatea estetică nu exclude conceptele şi relaţiile logice, ea nu le poate anihila valoarea de comunicare.

Concepţia teleologică, propusă de Jan Mukařovský, s-a extins treptat de la fenomenele de limbă la cele de artă, precum şi la totalitatea activităţilor umane, pe care le cuprinde într-un sistem filozofic complet. Orice activitate umană este îndreptată către un scop. Finalitatea acţiunii se repercutează asupra acţiunii însăşi, organizind-o şi adaptînd-o la scop. Cu alte cuvinte, orice activitate umană îndeplineşte o funcţie, aceasta definindu-se ca un mod de abordare a lumii, „un mod de autorealizare a subiectului faţă de lumea exterioară"[50]. Omul poate să acţioneze asupra realităţii exterioare lui, în esenţă, în două feluri : direct sau indirect. Direct acţionează, de exemplu, atunci cînd rupe o creangă pentru ca, prin frecare, să aprindă focul. Indirect, atunci cînd, spre exemplu, străpunge imaginea duşmanului sau a animalului, crezînd că astfel îl răpune aievea. În primul caz, creanga este un *instrument* cu ajutorul căruia omul ţinteşte la *transformarea* directă a obiectului. În al doilea caz, realitatea care serveşte ca mijlocitor (imaginea) nu este instrument, ci un substitut, un *semn*. Din acest punct de vedere, în activitatea umană vom distinge *funcţii directe* şi *funcţii indirecte*. La rîndul lor, funcţiile directe se divid în *funcţii practice* şi *funcţia teoretică*. În cazul funcţiilor practice, în prim plan se află obiectul care urmează a fi transformat. În cazul funcţiei teoretice (care este una singură), în prim plan se află subiectul, deoarece scopul activităţii teoretice este reflectarea teoretică a lumii în conştiinţa subiectului. Funcţiile indirecte sînt funcţii semiotice ; se subdivid, la rîndul lor, în două : *funcţia simbolică*, cea care ne atrage luarea-aminte asupra obiectului desemnat (semnificatul) — cazul diverselor simboluri ca stema ţării, drapelul, crucea,

---

[49] *Despre limbajul poetic*, p. 413.

[50] *Locul funcţiei estetice printre celelalte funcţii*, p. 105.

semiluna etc. — și *funcția estetică*, cea care ne solicită atenția în direcția „subiectului", respectiv asupra elementului care desemnează (semnificantul) un anumit obiect, o realitate exterioară. Funcția estetică transformă orice obiect asupra căruia se răsfrînge în semn autonom.

Așa cum reiese din tipologia funcțiilor, pe care am prezentat-o mai sus, funcția estetică, ca una din modalitățile fundamentale de raportare a omului la realitate, se exercită asupra tuturor formelor de activitate umană. Este adevărat că există o zonă privilegiată a esteticului, care este arta, dar funcția estetică are o extensiune universală. Obiectul esteticii devine astfel studiul fenomenului estetic pe toată întinderea lui *socială*. Astfel, se schimbă obiectul tradițional al esteticii, care, de la Platon și pînă în zilele noastre, a constat în studiul frumosului manifestat în artă și în natură. Una dintre problemele de bază ale esteticii a fost aceea a relației dintre frumosul natural și cel artistic; s-au dat, în esență, două răspunsuri: 1) frumosul natural este superior celui artistic (Platon); 2) frumosul artistic este superior celui natural (Hegel: „obiectul nostru propriu-zis este frumosul artistic... Frumosul în natură a trecut ca primă formă de existență a frumosului... Necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realității..."[51]. Aceeași concepție o au și Ch. Lalo (*L'introduction à l'esthétique*), Tudor Vianu (*Estetica*), Mihail Dragomirescu (*Știința literaturii*).

Pentru Jan Mukařovský între frumosul natural (accidental) și cel artistic (constituit intențional) nu este o relație ca de la inferior la superior. Argumentarea sa derivă cu consecvență din sistemul său materialist-teleologic. Funcția estetică este o modalitate eminamente socială și umană de raportare la univers și nu este dobîndită decît de produsele unei activități conștiente. Or, în natură nu există evoluție spre un scop, intenționalitate teleologică; atunci cînd spunem despre un obiect natural că este frumos, noi nu facem decît să proiectăm în afară ideea noastră despre frumos; să vedem o intenție estetică în niște obiecte rînduite în chip accidental.

În accepțiunea lui Jan Mukařovský, estetica nu este numai o „filozofie a artei" sau o „filozofie a artelor frumoase", cum spun Hegel[52] și toți esteticienii care l-au urmat în această privință. Ni se propune o estetică sociologică prin excelență; obiectul ei este fenomenul estetic așa cum se

---

[51] Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1966, pp. 149 și 159.

[52] Ibid., p. 7.

manifestă în toată sfera activităților omenești. Există o zonă a esteticului și alta a extraesteticului; în sfera esteticului, există o zonă de predilecție, arta, dar există și fenomene estetice extraartistice. Una dintre sarcinile fundamentale ale esteticii este de a stabili limitele dintre estetic și extraestetic, dintre artistic și extraartistic. O primă concluzie care se impune, după examinarea atentă a extensiunii funcției estetice, este că nu există o frontieră fermă între zona fenomenelor estetice și extraestetice: „Orice obiect și orice activitate (fie ea activitate naturală sau activitate umană) pot să devină exponente ale funcției estetice"[53]. Această afirmație se sprijină mai ales pe experiența naturalismului și a curentelor moderne, ca și pe observațiile lui J.-M. Guyau, M. Dessoir și E. Utitz cu privire la răspîndirea esteticului în toate formele de activitate umană.

Toată istoria artei este, de fapt, un lung proces de asimilare a unor elemente care păreau nu numai neartistice, dar și inestetice. Față de arta medievală, dominată de o concepție spiritualistă, arta Renașterii, cu al său cult al frumuseții fizice și elogiu al vieții terestre, a însemnat o invazie barbară a unor elemente considerate nu numai imorale, ci și inestetice. Romantismul, rebel, a introdus în artă motive, structuri, elemente de limbaj, considerate în estetica strict normativă a clasicismului drept inestetice și neartistice: omul de condiție inferioară, banditul, răzvrătitul de toate nuanțele, care nu cunoaște bunele maniere și vorbire aleasă sau le cunoaște și le detestă, lipsit de măsură și deci dezgustător în manifestările sale — devine „eroul" noii literaturi; V. Hugo se lăuda că a pus cuvintelor șapcă roșie, lichidînd cu împărțirea lor în caste nobiliare și vulgare. Naturalismul s-a distins prin dezvăluiri scandaloase din domeniul fiziologiei umane ș.a.m.d.

Posibilitatea ca orice obiect sau fenomen să dobîndească valoare estetică rezultă din faptul că funcția estetică nu este un atribut intrinsec al obiectului, ci i se atașează din exterior. Sursa ei este omul care decide cu privire la valoarea estetică a unui anumit obiect. Evident, decizia nu aparține omului ca individ, căci capacitatea de percepere estetică diferă de la om la om, ceea ce face imposibilă o clarificare a faptelor estetice. Analizînd lucrurile din punctul de vedere al omului, în genere, ca exponent al unei epoci istorice sau al unei ambianțe sociale, se poate observa totuși o anumită stabilitate a distribuției funcției estetice în universul obiectelor

---

[53] *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 6.

şi fenomenelor. Cu toate acestea, zona faptelor estetice rămîne netranşant delimitată de zona faptelor extraestetice. Limita dintre ele se modifică în raport cu timpul şi cu locul, de la o epocă istorică la alta, de la un spaţiu geografic la altul. În ce priveşte modificările produse în durata timpului, se poate da ca exemplu faptul că în secolul al XVII-lea şi chiar al XVIII-lea funcţia estetică a îmbrăcăminţii la bărbaţi era la fel de însemnată ca a îmbrăcăminţii femeilor, spre deosebire de zilele noastre. Din punct de vedere geografic, se poate aduce ca exemplu arta culinară franceză, a cărei funcţie estetică este mai accentuată decît în alte ţări. Funcţia estetică a veşmintelor diferă, de asemenea, după categoria socială. Există, aşadar, o autentică dinamică dialectică a funcţiei estetice în raport cu spaţiul, timpul şi contextul social. O asemenea dinamică ridică pentru cercetător numeroase întrebări şi reclamă multe soluţii: „Încercînd a stabili o frontieră între domeniul estetic şi cel extraestetic, trebuie să avem întotdeauna în vedere că nu este vorba de domenii precis delimitate şi fără legătură între ele. Amîndouă se află într-o permanentă relaţie dinamică ce ar putea fi caracterizată ca o antinomie dialectică. Nu putem analiza starea sau evoluţia funcţiei estetice fără a ne întreba cît de extinsă este ea pe toată suprafaţa socială, dacă limitele ei sînt precise sau estompate, dacă se manifestă cu egală intensitate la toate nivelele contextului social sau cu precădere numai în anumite straturi şi medii; pe lîngă toate acestea, este necesar a se lua în considerare o anumită epocă şi o anumită societate. Cu alte cuvinte, pentru starea şi evoluţia funcţiei estetice nu este suficientă numai constatarea unde şi cum se manifestă ea, ci şi în ce măsură şi în ce împrejurări absentează sau este diminuată"[54].

De la problema relaţiei dintre estetic şi extraestetic, Mukařovský trece la examinarea relaţiei dintre artă şi fenomenele estetice extraartistice. A circumscrie fenomenele artistice şi a le delimita de fenomenele estetice, dar neartistice se dovedeşte a fi o operaţie tot atît de dificilă ca şi în cazul relaţiei dintre estetic şi extraestetic. Şi în acest caz, se impune o abordare istorică şi sociologică. Trecerea de la artă la faptele estetice extraartistice este fluidă. Semnul distinctiv ar fi faptul că în artă funcţia estetică este predominantă. Dar acest adevăr are numai o valabilitate de principiu. Cînd afirmăm că funcţia estetică este predominantă, avem în vedere că obiectul examinat îndeplineşte mai multe funcţii. Dacă am examina lu-

[54] *Funcţia, norma şi valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, pp. 9 — 10.

crurile pornind de la obiect, chestiunea n-ar mai fi atît de dilematică, întrucît orice produs omenesc, structurat cu precădere într-un anume scop, are tendința de a fi monofuncțional. Dacă însă ne vom situa pe poziția subiectului uman, vom observa că produsele activității omului își pot schimba, mai mult sau mai puțin arbitrar, destinația inițială sau că pot îndeplini, concomitent, mai multe funcții. Produsele de utilitate practică sînt, în genere, monofuncționale și mașina modernă este, în acest sens, un exemplu caracteristic. Totuși, omul dă chiar și uneltelor destinații multiple; de asemenea, el le „înfrumusețează". Plurifuncționalitatea este o trăsătură specifică a activității spiritului, care izvorăște din năzuința acestuia spre sinteză și universalitate, opunîndu-se relațiilor univoce și monofuncționale.

În genere, se poate spune că în epocile mai vechi pluralitatea funcțională (fenomenul de sincretism) era mai accentuată decît în epoca modernă, caracterizată printr-o din ce în ce mai mare diferențiere a funcțiilor, mai ales în domeniul produselor utilitare. Mai sînt și astăzi însă contexte sociale unde diferențierea este minimă: mediul folcloric. În domeniul produselor spiritului, și cu deosebire în arte, a fost și rămîne valabil plurifuncționalismul. Aceasta este cauza pentru care trecerea de la artă la fenomenele extraartistice și chiar extraestetice este fluidă, limita dintre aceste sfere fiind în permanentă mișcare. A stabili unde se află limita dintre artă și alte fenomene estetice neartistice este o sarcină de prim ordin nu numai pentru estetică, ci și pentru istoria artelor, deoarece istoricul artelor trebuie să cunoască sfera de obiecte asupra căreia se oprește în cercetarea sa. În principiu, opera de artă este un obiect cu funcție estetică predominantă, structurat în așa fel încît să provoace sentimente estetice. În practică însă, depistarea funcției estetice se dovedește a fi dificilă chiar și la obiectele anume structurate. Și în artă este valabil faptul că funcția estetică nu constituie o însușire a obiectului, fie și special organizat în acest scop, și că omul este acela care investește un anumit obiect cu funcția estetică, ca și cu orice alte funcții. Dar societatea parcurge o evoluție, iar ideea oamenilor despre funcțiile obiectului se modifică în timp. Ceea ce fusese investit cîndva cu valoare estetică, o poate pierde cu timpul; așa se explică, spre exemplu, fenomenul ștergerii frescelor vechi și înlocuirea lor cu altele mai noi. Și invers: ceea ce cîndva nu avusese destinație primordial estetică dobîndește în timp o destinație preponderent estetică: lucrări de dată mai veche cu caracter științific, care, la vremea lor, îndeplineau doar în mod

secundar o funcţie estetică, supravieţuiesc vremii, după perimarea cunoştinţelor ştiinţifice cuprinse în ele, datorită preeminenţiei ulterioare a funcţiei estetice. Acesta este cazul istoriografiei medievale, la noi — al operelor cronicarilor.

Dar chiar privind lucrurile în secţiune sincronică, se poate observa că ceea ce trece drept artă într-un anumit mediu se consideră drept non-artă în alt mediu. Arta populară a fost multă vreme socotită de păturile din zona superioară a societăţii drept produs neartistic; aşa-zisele arte periferice, la care se referea Karel Čapek (în vol. *Marsyas sau la periferia literaturii*) şi Josef Čapek (în vol. *Cea mai modestă artă*), de exemplu romanele sentimentale, de aventuri, cupletul orăşenesc, au fost şi sînt gustate cu precădere într-o anume ambianţă socială. De asemenea, unele arte, cum este arhitectura, se află la limita dintre artă şi lumea fenomenelor extraartistice sau chiar extraestetice. Produsele arhitecturii îndeplinesc o dublă funcţie, practică şi artistică deopotrivă. Arhitectura foloseşte materiale prin definiţie extraestetice, cărora le dă o destinaţie estetică. Ea înglobează atît munca artizanului cît şi pe cea a artistului. Avînd în vedere aceste realităţi, Jan Mukařovský este îndreptăţit să afirme că „nu putem stabili o dată pentru totdeauna ce este şi ce nu este artă"[55]. Mişcarea limitelor dintre o sferă şi alta este permanentă şi constituie o altă puternică forţă energetică a dezvoltării artelor.

Dar, cu aceste consideraţii nu se epuizează problema funcţiei estetice ca factor organizator al produselor artistice. A spune deci că în artă funcţia estetică ocupă un loc dominant nu este suficient. Ea distinge faptele de artă de celelalte fapte, neartistice, dar singură nu este capabilă să desăvîrşească actul de creaţie. Fiecare funcţie are un „conţinut" al său, adică un domeniu al realităţii în care se exercită. Funcţia economică are drept conţinut activităţile economice, funcţia socială pe cele sociale, funcţia morală priveşte formarea conduitei morale etc. Spre deosebire de toate celelalte funcţii, funcţia estetică nu ţinteşte spre un scop exterior, nu are un conţinut propriu, este vidă şi formală: „Funcţia estetică nu este suficientă în sine pentru ca semnul căruia îi dă naştere să se umple de sens... În semnul estetic, care este opera de artă, introduc un conţinut concret funcţiile extraestetice ce reliefează legătura directă a operei cu realităţi exterioare ei"[56]. Formularea este foarte clară: arta reprezintă structurarea

[55] *Funcţia, norma şi valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 13.

[56] *Arta*, în acest volum, p. 145.

întregului univers uman (idei, sentimente, pasiuni, atitudini) sub semnul esteticului.

Arta este esențialmente plurifuncțională și orice tentativă de unilateralizare funcțională, fie în direcția servituții (artă cu tendință), fie în cea a reducerii la monofuncționalitate estetică (tendințele estetizante), merge spre negarea acestei esențe, a misiunii fundamentale a artei. Preeminentă în mod principial în artă, funcția estetică nu face decît să organizeze ansamblul de funcții extraestetice prezente întotdeauna în opusul artistic, mai mult chiar, ea se ascunde în spatele lor și le ajută să se realizeze în mod eficient (putem să acceptăm și formularea lui Mukařovský care spune despre funcția estetică că este „translucidă"). Funcția estetică are deci o atitudine pozitivă față de celelalte funcții. Negativ se manifestă față de ele numai în sensul că împiedică pe una sau pe alta dintre funcții să pună stăpînire pe întreaga operă și să-i dea un caracter monofuncțional, străin statutului filozofic al artei: „Deosebirea dintre o operă de artă și alte creații umane rezidă din punct de vedere funcțional în aceea că în cazul activităților extraestetice și al produselor rezultate dintr-o asemenea activitate orientarea este cît mai unilaterală cu putință, actul sau obiectul fiind socotit de «maximă eficiență» atunci cînd este cît mai bine adaptat scopului căruia trebuie să-i slujească. Altfel stau însă lucrurile cu opera de artă, unde funcția estetică are misiunea de a împiedica pe oricare dintre celelalte funcții de a dobîndi supremația și de a-și adapta organizarea obiectului, adică a operei de artă, la orientarea unilaterală spre un singur țel. Dar funcția estetică singură, din cauza naturii sale «formale» (din lipsa unui țel exterior și implicit a unui conținut care decurge din acest țel), nu este în stare să umbrească nici una dintre celelalte funcții și cu atît mai puțin pe toate celelalte. Precumpănirea ei se reflectă numai în faptul că formează un fel de contrapondere a celorlalte funcții, nepermițînd nici uneia dintre ele să le reprime pe celelalte; ea organizează raporturile și tensiunea dintre ele pentru ca să se evidențieze cu claritate multitudinea de funcții concentrate într-un obiect unic care este opera de artă"[57]. Așadar, funcția estetică nu constituie un obstacol pentru realizarea altor finalități funcționale, ci, dimpotrivă, constituie un auxiliar prețios al acestora, asigurînd echili-

[57] Ibid., pp. 145–146.

brul în tensiunea energetică dintre funcţii şi totodată eficienţa artistică a operei : „Este de presupus că şi în opera de artă — ca o contrapondere a gratuităţii estetice — se manifestă potenţial năzuinţa către o funcţionalitate unilaterală ; dacă această năzuinţă se reflectă în mod obiectiv în structura operei, în acest caz în opera de artă respectivă se va profila tendinţa către o relaţie directă cu realitatea ; numai că acestei tendinţe i se opune plurifuncţionalitatea de esenţă a artei... În caz că precumpăneşte totuşi monofuncţionalitatea, se produce o slăbire sau chiar o anihilare totală a eficienţei artistice a operei. În artă, starea optimă rezidă într-o puternică tensiune polară între plurifuncţionalitatea şi unilateralitatea funcţională, cu alte cuvinte între funcţia estetică prioritară şi funcţia extraestetică care se realizează mai intens în respectiva operă. În cursul existenţei unei opere, dintre funcţiile extraestetice pot avea rol precumpănitor, alternativ, mai multe funcţii şi se poate chiar afirma că şansele operei de artă de a-şi menţine eficienţa în timp sint cu atît mai mari, cu cît este mai bogat ansamblul de variaţii funcţionale pe care îl permite ; a se vedea în acest sens exemplul operei lui Shakespeare"[58].

Spuneam că, după Mukařovský, plenitudinea artistică nu se realizează prin suprasolicitarea funcţiei estetice, ci prin valorile existenţiale sau de altă natură, cuprinse în opera de artă, subordonate însă unor exigenţe estetice. În *Prefaţa* la ediţia *Psalmilor* lui Karel Hlaváček (a se vedea indicele de scriitori cehi de la sfîrşitul volumului), el face o demonstraţie a acestei idei într-o exegeză interesantă asupra simbolismului. El observă că în epoca simbolismului, care a suprasolicitat latura estetică, în genere, poeţii s-au aprins şi s-au stins ca nişte meteori. Nu este vorba de moarte fizică, ci de o prematură extincţie poetică. Cauza stă, după părerea esteticianului ceh, în principiul fundamental care a călăuzit mişcarea simbolistă : crearea operei absolute ca frumuseţe, operă necontingentă cu realitatea schimbătoare. Limba, cu posibilităţile ei limitate, devine la simbolişti scop în sine, substituindu-se realităţii vii şi infinite ca varietate : „Dacă în locul conexiunilor şi relaţiilor oferite de realitate, infinit de variate şi într-o permanentă regenerare, poetul are la dispoziţie numai repertoriul limitat al limbii — numai atîtea tipare sintactice, grupe, sfere şi stratificări lexicale etc. — este firesc ca rezervorul de combinaţii posibile să se epuizeze după o anumită vreme, în special dacă mai este subţiat şi de faptul că poetul,

[58] Ibid., pp. 147–148.

ca orice om, stăpînește repertoriul lingvistic numai într-o măsură redusă, ca urmare a predispozițiilor, instrucțiunii, mediului social etc. Din acest motiv, simbolismul oferă poeților săi o bază relativ îngustă, dacă se respectă cu strictețe principiul său fundamental. O dovedește un fenomen caracteristic pentru simboliștii consecvenți, și anume faptul că poetul își încheie opera înainte ca bătrînețea să-i suprime premisele fizice și spirituale de creație. Mallarmé a eșuat în dorința de a crea opera absolută, eternă și dezumanizată..."[59].

Am vrea să încheiem aceste considerații pe marginea ideii de funcție, arătînd că această concepție teleologică, pe care ne-o propune Mukařovský, ni se pare deosebit de fertilă în cîmpul investigației istorico-literare (în egală măsură în istoria artelor). Căutînd să descoperim funcțiile pe care o anumită operă de artă sau direcție literară le îndeplinește, vom ajunge să descoperim cu mai mare limpezime una din tensiunile dialectice fundamentale ale evoluției literare care împinge arta înainte. Funcția obiectului artistic ne trimite la relația dintre producătorul și consumatorul operei de artă, dintre diverscle contexte sociale, implantează arta în infinitatea activității umane, ghidînd prin aceasta pe cercetător în egală măsură spre problemele de geneză și spre cele ce privesc procesul imanent de dezvoltare a artelor. Oricare dintre istoriile literaturilor poate furniza dovezi în sensul că în evoluția literară funcțiile s-au concurat între ele, cea estetică cu celelalte, funcțiile celelalte între ele, și că, de la o epocă la alta, de la un mediu la altul, s-a schimbat funcția predominantă. În perioada iluminismului, a precumpănit funcția educativă, în epoca avîntului mișcării naționale, funcția patriotică și politică ; unele curente au pus accentul pe valoarea etică, altele pe cea estetică (simbolismul) etc. ; în literatura medievală a dominat funcția religioasă, în literatura care a secondat mișcările sociale, funcția socială etc. Studiind mișcarea și modificarea funcțiilor, dobîndim o perspectivă extrem de dinamică asupra evoluției literaturii, care presupune ca fenomen auxiliar o sociologie a literaturii, o încadrare a faptelor literare într-un vast ansamblu social dinamic. Așadar, în teoria structurală a lui Jan Mukařovský studiul genetic, sociologic este implicat în modul cel mai firesc și mai coerent : „Teoria funcțiilor, alături de teoria semantică a artei, sînt capabile de a forma o legătură organică între așa-zisa sociologie

---

[59] *Kapitoly z české poetiky*, II, Praga, 1948, pp. 221–222.

a artei și studiul structurii artistice, sfere care au manifestat, din păcate, tendința de a se izola una de alta"[60].

Tendințele estetizante și metafizice, statice, manifestate ulterior în direcțiile structurale în estetică, tendințe la care reacționează Lucien Goldmann cu al său „structuralism genetic", sînt străine de concepția cuprinzătoare, dialectică a lui Jan Mukařovský. Mai clar se va vedea acest lucru atunci cînd vom analiza un alt concept fundamental din sistemul estetic al lui Mukařovský: conceptul de structură.

5. *Normă și valoare estetică*

Una din preocupările fundamentale ale lui Jan Mukařovský este îndreptată spre clarificarea problemelor privitoare la valoarea și criteriile valorii (a se vedea mai ales studiile *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale* și *Estetica limbii*). Chestiunea este de a ști dacă există norme sau reguli cu ajutorul cărora am putea măsura frumosul. În acest sens, toate esteticile au fost și continuă să fie, în bună măsură, normative, încercînd nu numai să descrie, ci și să desprindă și să fixeze regulile generale ale frumuseții artistice sau naturale. Tendința spre normare este caracteristică mai ales esteticii clasiciste. Simbolismul era tentat de absolutul estetic, năzuind spre alcătuirea operei poetice ideale, adică a unei norme literare supreme.

Jan Mukařovský susține însă că nu există un ideal de frumusețe universal valabil și că, în consecință, nu există nici norme sau criterii ale frumosului universal valabile. În arte, idealul de perfecțiune este și mai puțin stabil decît în sfera altor fenomene estetice. O lege imanentă, care acționează cu vigoare inflexibilă în artă, este aceea care poruncește artistului să nu imite. Individualizarea se prezintă deci ca o lege inexorabilă a artei. Orice creator autentic nu vrea să se supună, ci, dimpotrivă, să se sustragă normelor sau convențiilor create anterior. Bineînțeles, aici acționează tensiunea dialectică între adaptarea la o structură deja existentă și stră-

[60] *Concepte cehoslovace în teoria artei*, p. 142.

dania de a evada. Produsul artistic este sinteza acestei tensiuni, în care poate precumpăni adaptarea sau, dimpotrivă, distanțarea.

Norma estetică nu constituie o creație individuală, deși predispozițiile individului au o mare pondere în configurarea și evoluția ei. Norma estetică este un produs social, reprezintă totalitatea exigențelor estetice ale unei epoci sau ale unei colectivități. În locul unei singure norme estetice, vom întîlni, de fapt, diacronic și sincronic, o multitudine și o mare varietate de norme, diferențiate pe orizontală (sat, oraș, regiune, țară) și pe verticală (conform stratificării sociale). Ciocnirea și intersectarea normelor constituie una din sursele fundamentale ale dezvoltării artelor.

Normele estetice nu pot fi formulate cu precizia proprie, să zicem, legilor juridice (ele îmbracă forma unui consens social tacit, arareori formulat în coduri), tocmai pentru că modul fundamental de existență a acestor norme este un proces de eternă creație și dispariție. Norma estetică, ca dealtfel orice normă, manifestă tendința spre recunoaștere și obligativitate generală, dar legea mișcării și reînnoirii perpetue, acționînd în sens contrar, anulează efortul spre stabilizare și fixare. Esteticul, în starea sa primordială, este prin excelență creație, reînnoire, revigorare, abatere de la convențiile prestabilite, de aceea pe toată suprafața lui de acțiune, și nu numai în artă, deși aci în primul rînd, are capacitatea, caracteristică în primul rînd lui, de a reîmprospăta neîncetat raporturile omului cu lumea înconjurătoare, de a descoperi relații noi și neașteptate între obiecte și fenomene. Ca urmare a evoluției imanente și a intersectării diverselor exigențe estetice de natură socială, fiecare epocă și fiecare curent artistic își formează un ideal propriu de perfecțiune estetică, ce dă naștere unui sistem de criterii (norme) de judecată specifice. Și fiecare epocă, fiecare curent, ca și fiecare creator în parte, manifestă totodată voința de a prezenta propriile exigențe estetice drept exigențe absolute, valabile indiferent de timp, de loc sau de mediu. Tendința de generalizare se exprimă în programe și manifeste artistice. Intoleranța naște opoziție și aversiuni. Se iscă un adevărat război al normelor. Un grup de norme se opune unui alt grup de norme. Principiile formulate în programe și manifeste se vor coercitive nu numai față de alte programe și manifeste (norme), ci și față de propriul cerc de aderenți, care li se opun însă, conștient sau inconștient, într-o măsură mai mică sau mai mare. Opera de artă constituie realizarea unui ideal de perfecțiune prestabilit numai în anumite limite, evoluția globală

a artelor neavînd ca scop „perfecționarea normei estetice"[61], ci depășirea ei. Cu alte cuvinte, în istoria artelor nu putem vedea o evoluție teleologică spre un nivel superior de frumusețe. Singura „perfecționare" posibilă se produce, așa cum am spus, în limitele unor programe. Boileau formulează o estetică a clasicismului, Victor Hugo programul romantismului, Mallarmé un program al simboliștilor, André Breton programul suprarealismului etc. Dar după cum se poate ușor observa din enumerarea de mai sus, fiecare nou program aduce alte norme de perfecțiune, care reprezintă o negare dialectică (în sensul indicat mai sus) a programelor precedente. În acest sens afirmă Jan Mukařovský că „toate mutațiile evolutive ale esteticului se situează la același nivel"[62].

Exemplificînd, am putea cita cazul clasic după care Shakespeare, scriitor de geniu îndeobște recunoscut, nu constituie un ideal de perfecțiune obligatoriu, un model literar, după cum nici nu poate fi considerat valoric inferior numai pentru că a trăit cu cîteva secole înaintea noastră, timp în care normele de apreciere s-au modificat de mai multe ori. Drama valorii constă în permanenta ei modificare în timp. Dar cu aceasta problema valorii nu este epuizată. Așa cum a reieșit din expunerea de pînă acum, negarea normelor precedente sau concomitente are un caracter dialectic, ea nu duce la respingerea și aneantizarea valorilor, ci la fixarea și depozitarea lor în tezaurul de valori al culturii umane, nu ca piese de muzeu, evident, căci prin plurifuncționalitatea lor organică ele au capacitatea inalienabilă de a se regenera, de a-și dezvălui mereu aspecte inedite, dar nu pot fi considerate nici ca pretexte de imitație, aceasta ducînd la suprimarea creației eterne. Dar teoria permanentei reînnoiri a valorilor și normelor nu răspunde decît parțial la o problemă, la care de fapt nimeni n-a dat un răspuns cît de cît satisfăcător, anume aceea a ierarhiei valorilor de la inferior la superior, de la mediocritate, sau chiar subartă, la opera de geniu, la capodoperă. Esteticianul ceh ne spune ceva despre decalajul dintre intenții și realizare, despre sentimentul penibilului atunci cînd acest decalaj este prea mare, de asemenea, despre precumpănirea

---

[61] *Estetica limbii*, în acest volum, p. 320.

[62] Ibid.

momentului artizanal asupra plenitudinii și imprevizibilității faptului de viață [63], ceea ce ni se parc doar un început de discuție.

Limbajul poetic cunoaște aceeași dialectică a normelor și valorilor [64]. Ca mijloc de comunicare, limbajul este perfectibil; limbajul, cel mai important sistem de semne, s-a perfecționat în decursul mileniilor odată cu dezvoltarea și diversificarea civilizației umane. Se poate vorbi chiar și de o anume perfectibilitate a limbajului poetic. Dar valoarea estetică a limbii este o chestiune de context istoric și social. Ceea ce ni se poate părea stîngaci, rudimentar, naiv în limba română veche, de exemplu, nu reprezintă în mod obligatoriu o valoare estetică inferioară valorilor estetice create în limbă de scriitorii români contemporani. O evoluție s-a produs, evident, limbajul poetic este mai nuanțat, mai diversificat, mai bogat, dar pentru epoca veche limba lui Dosoftei, a lui Miron Costin sau Grigore Ureche nu era mai puțin estetică decît este pentru noi limba scriitorilor de astăzi.

În limbaj, Mukařovský distinge două forme esențiale, polare de manifestare a esteticului: *esteticul nenormat* și *esteticul normat*. Distincția poate fi însă extinsă fără nici un pericol și asupra artelor în genere. Esteticul nenormat exprimă atitudinea individuală sau colectivă de respingere a oricărei constrîngeri; el reprezintă revolta individualului, a particularului, concretului și dezordinii contra abstractului, ordinii și rigidității sistematice; este creația însăși: „Menirea fundamentală a *esteticului nenormat* este de a acționa contra automatizării actului vorbirii, de a individualiza mereu acest act atît în raport cu personalitatea vorbitorului, cît și în raport cu unicitatea situației lingvistice și extralingvistice din care emană actul vorbirii. Opunîndu-se automatizării actului vorbirii, esteticul nenormat contribuie la menținerea și reînnoirea contactului dintre subiect și

---

[63] Prin atitudinea sa față de aspectul artizanal al creației artistice, Mukařovský se apropie de Platon care susținea că „nu cu meșteșug își alcătuiesc poeții frumoasele lor poeme epice — toți cei mai buni — ci pradă inspirației și sub stăpînirea unei puteri divine, și la fel cu ei marii poeți lirici..." (*Ion*, în *Artele poetice. Antichitatea*, Ed. Univers, București, 1970, p. 61). Mukařovský dezvoltă în studiul *Individul și evoluția literară* o teorie antiartizanală a genialului artistic. El crede, ca și autorul anonim al *Tratatului despre sublim*, că „mai mult pretuiește sublimul cu defecte decît mediocritatea fără cusur" (*Tratatul despre sublim*, XXXIII, în *Artele poetice. Antichitatea*, *ed. cit.*, p. 345).

[64] De problemele normei în limbă s-a ocupat și E. Coseriu în *Sistema, norma y habla* [*Sistem, normă și vorbire*], Montevideo, 1952; la noi, recent, Boris Cazacu în articolul *Constituirea normelor exprimării literare*, în vol. „Limbă și literatură", București, 1972, pp. 295–300.

sistemul limbii, precum și dintre sistemul limbii și realitate. De asemenea, esteticul nenormat menține legătura dintre diversele structuri lingvistice funcționale, contribuind la interferarea lor. El se împotrivește, de asemenea, automatizării actului denominării, dînd viață unor denumiri mereu noi chiar și pentru lucruri deja denumite"[65]. Pe de altă parte, *esteticul normat* exprimă tendința legitimistă de consacrare a normelor odată create, de codificare și perpetuare; el reprezintă factorul de continuitate, dar și de inerție și repetabilitate. Esteticul normat exclude accidentul, imprevizibilul, irepetabilul, concretul, încurajînd imitația și epigonismul, ordinea rigidă și formalismul: „Dacă misiunea esteticului nenormat este de a individualiza actul vorbirii, esteticul normat, dimpotrivă, stimulează *generalitatea* modalităților de expresie, adică neatîrnarea lor de personalitatea vorbitorului, precum și *caracterul lor formal*, adică neatîrnarea față de situația lingvistică și extralingvistică trecătoare și față de un conținut concret. În acest sens, esteticul normat tinde spre stabilizarea limbii, în timp ce esteticul nenormat are mai curînd sarcina de inițiator sau cel puțin de secondant al prefacerilor lingvistice"[66]. Între normă (esteticul normat) și încălcarea ei (esteticul nenormat) există o eternă tensiune, dar și o indestructibilă legătură: „În esteticul nenormat... este prezentă întotdeauna, fie și numai în mod potențial, tendința spre normare și invers, nu poate fi niciodată total reprimată în esteticul normat dezlănțuirea funcției estetice, proprie esteticului nenormat. Astfel, aceste două aspecte ale esteticului ne apar ca două forțe reciproc opuse care luptă necontenit pentru supremație, fără ca vreuna dintre ele să dobîndească o victorie definitivă; raportul dintre ele poate fi definit ca polaritate, sau altfel: esteticul nenormat și cel normat reprezintă în limbă (ca și pretutindeni unde apare) o antinomie dialectică ce leagă și totodată desparte"[67].

Vom observa că, spre deosebire de esteticile tradiționale, acest mod de a pune problema relativizează conceptele de frumos, urît, sublim, nemaiconsiderîndu-le categorii estetice eterne, ci doar forme ale esteticului normat, aderente la situații concrete în timp și spațiu și supuse deci modificărilor. O estetică generală le va aborda deci ca pe niște variabile istorice.

O schimbare substanțială de optică se produce și în ceea ce privește limbajul poetic (limba literaturii). În esteticile, poeticile și stilisticile tra-

---

[65] *Estetica limbii*, p. 331.
[66] Ibid. p. p. 332–333.
[67] Ibid.

dițională se considera drept însușire esențială a limbajului literaturii exprimarea figurată, ornamentală, emoțională, plastică. După Mukařovský (vezi studiul *Despre limbajul poetic*), arhaismele, neologismele, comparațiile, epitetul, tropii etc. nu epuizează esența limbajului poetic. În primul rînd, la aceste modalități se recurge, din motive estetice, în toate celelalte limbaje funcționale, chiar și în cel intelectual, cel mai abstract dintre toate. În al doilea rînd, cuvintele, expresiile, structurile sintactice, considerate uneori drept „nepoetice", pot dobîndi valoare estetică. „Gradul zero al scriiturii" (Roland Barthes) este o realitate pregnantă, mai ales în literatura secolului XX. Limbajul poetic apelează la întregul arsenal al limbii și la toate modalitățile de obținere a efectelor estetice, el poate fi colorat sau plastic, dar poate fi la fel de bine tern și plat[68]. Totul depinde de context. Înglobat într-un context poetic, orice element al limbajului poate dobîndi valori estetice. După o epocă în care s-a cultivat un limbaj abundent figurat, urmează, de regulă, o epocă în care literatura se îndreaptă spre exprimarea directă, nefigurată, și invers. Nu pare a fi accidental faptul că neoclasicismul (școala romană în Franța) sau futurismul se nasc ca reacție la simbolism, care a explorat adînc virtuțile exprimării figurate.

Pentru a stabili cu mai multă exactitate momentul cînd esteticul nenormat se transformă în estetic normat, Jan Mukařovský propune o ierarhizare mai nuanțată a diverselor nivele ale limbajului, de la actul concret al vorbirii la sistemul abstract al limbii, în comparație cu cele două nivele ale limbajului stabilite de F. de Saussure („parole" — „langue"):

1. vorbirea actualizată („promluva"), adică enunțul lingvistic unic și irepetabil. Domeniul esteticului nenormat.

2. vorbirea („mluva"), care se divide în:

a) vorbire individuală, treaptă intermediară, legată de vorbirea actualizată prin unicitatea ei, ca manifestare individuală, în raport

---

[68] Iorgu Iordan, în studiul *Limba ui Eminescu* („Revista Fundațiilor" nr. 5, mai, 1940), afirmă în esență același lucru. Referindu-se la Eminescu, el scrie că poetul român „a intuit adevărul că tot ce există la un moment dat în limbă are, considerat în sine, aceeași valoare: nu există bun și rău, frumos și urît, ci există un material lingvistic mai mult sau mai puțin bogat, care stă la dispoziția noastră a tuturora..." (p. 5). Precizăm însă că Iorgu Iordan consideră limba *numai* ca expresie a predispozițiilor psihice individuale, negînd, în consecință, existența oricăror norme estetice sau chiar pur lingvistice supraindividuale.

cu alte manifestări lingvistice individuale, dar *sistematizată* în interiorul ei. Sîntem încă pe domeniile esteticului nenormat.

b) vorbire supraindividuală. Pe această treaptă începe convenţionalizare estetică a limbajului, sistematizarea şi *normarea* lui.

3. Sistemul lingvistic abstract care este indiferent din punct de vedere estetic [69].

Conceptul de *actualizare*, fundamental în acest demers estetic, este definit de Jan Mukařovský ca abatere de la obişnuinţă, regulă, ordine: „Actualizarea apare atunci cînd o anumită componentă se abate, mai mult sau mai puţin frapant, de la uzul curent“[70]. Actualizarea elementelor componente (abaterea) constituie modalitatea esenţială de realizare şi de existenţă a finalităţii estetice, prezentă în genere în limbă, dar mai cu seamă în limbajul poetic, care poate fi definit şi ca vorbire actualizată. Actul estetic se înfăţişează în acest sens nu în accepţiunea tradiţională, univocă, unilaterală, ci ca o eternă oscilare polară în limitele unor structuri binare cum ar fi: nenormat-normat, denotativ-conotativ [71], figurat-nefigurat, expresiv-inexpresiv, colorat-tern, plastic-plat etc. Ca deviere de la uzul comun se poate considera folosirea arhaismelor într-un context lingvistic actual, transferarea unor cuvinte, expresii, modalităţi specifice dintr-un limbaj funcţional în altul (terminologie de specialitate ştiinţifică într-un text literar, expresii afective într-un limbaj de specialitate etc.), a unor elemente dialectale în alte structuri funcţionale etc. În toate aceste cazuri norma nu încetează să funcţioneze, fiind cuprinsă în însăşi noţiunea de deviere. Norma este punctul fix (sau relativ fix) în raport cu care se produce devierea. Din însăşi noţiunea de deviere rezultă, de asemenea, că actualizarea estetică afectează numai o parte, mai mare sau mai mică, din discursul lingvistic (poetic sau nepoetic), şi niciodată totalitatea componentelor, deoarece, în acest caz, s-ar anihila de la sine efectul estetic cu forţă de şoc, rezultată din disjungerea tensionată a elementului deviat de la starea normală.

---

[69] *Estetica limbii*, p. 334.

[70] Ibid., p p. 335–336.

[71] Opoziţia este de dată mai recentă şi aparţine lui Leonard Bloomfield. Luînd ca punct fix („de referinţă“) limbajul ştiinţific, Solomon Marcus stabileşte alte opoziţii: rational-afectiv, densitate logică – densitate de sugestie, sinonimie infinită – sinonimie absentă, artificial-natural, logic-alogic, denotaţie-conotaţie etc. (*Poetica matematică*, Bucureşti, 1970, pp. 31–54); vezi şi I. Coteanu, *Raportul dintre conotaţie şi denotaţie*, „Limbă şi literatură“, Bucureşti, 1972, pp. 301–308.

După cele ce am spus pînă aici cu privire la normă și valoarea estetică, reiese că afirmația din *Teoria literaturii* de René Wellek și Austin Warren, conform căreia Jan Mukařovský ar nega existența oricăror norme de evaluare estetică [72], nu corespunde adevărului. Adevărul este că esteticianul ceh susține, în esență, aceeași idee asupra normei pe care autorii *Teoriei literaturii* își întemeiază considerațiile din capitolul intitulat *Evaluarea operei de artă*. Iată ce scrie Mukařovský : „Pe de altă parte, cu toate că s-a dovedit iluzorie posibilitatea unei norme estetice generale și aprioric... s-a demonstrat că norma estetică realmente există și acționează și că a recunoaște caracterul ei schimbător nu înseamnă a nega importanța sau chiar existența ei“[73].

6. *Structura*

Termenul de „structură“ a făcut în secolul nostru epocă. Dintr-un simplu element lexical, desemnînd un mod de organizare internă, el a devenit o categorie teoretică de largă circulație și de importanță fundamentală în toate domeniile de cercetare. Dar, după părerea lui René Wellek, acest termen pare a fi dobîndit atîtea sensuri diferite, încît ni se recomandă să-l abandonăm : „Dacă am dori, am putea cu ușurință să colecționăm sute de definiții date de criticii și esteticienii contemporani noțiunilor de «formă» și «structură», și să arătăm că ele se contrazic unele pe altele atît de radical, atît de fundamental, încît cel mai bun lucru ar fi să se renunțe la folosirea acestui termen“[74]. După cum vom vedea, pus într-o anumită opoziție cu stadiul anterior al cercetării estetice, termenul își configurează pe deplin sensul.

Apariția structuralismului este consecința firească a unei îndelungate perioade de dominare a pozitivismului în științe [75]. Reacția structuralistă nu este solitară. Ea urmează, de fapt, unor tendințe similare în filo-

---

[72] Ed. cit., p. 321.

[73] *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 58.

[74] *Conceptele de formă și structură în critica secolului XX*, în vol. *Conceptele criticii*, București, Ed. Univers, 1970, p. 56.

[75] Réne Wellek, *Revolta antipozitivistă*, în vol. *Conceptele criticii*, ed. cit., p. 265 și urm.

zofia germană (*Gestaltismul*) și în mișcarea formaliștilor ruși. Principala caracteristică a acestor tendințe este dorința de constituire a unui sistem integrator. Și la noi, Lucian Blaga s-a îndreptat către o filozofie a culturii integratoare (*Trilogia culturii. Orizont și stil*, 1935).

Introducerea conceptului de structură are în cercetarea estetică semnificația depășirii unui stadiu în care opera de artă, ca și procesul artistic în ansamblu erau privite cînd dintr-un punct de vedere, cînd dintr-altul, al conținutului sau formei, al ideilor sau realizării artistice, fragmentat ca în vechile poetici sau ca în diversele interpretări „conținutistice". Vechea metodologie estetică a fost incapabilă de a găsi unitatea obiectului și a procesului artistic. Concepția structurală constituie o tentativă de a vedea obiectul sau procesul nu ca pe un conglomerat de fapte disparate, ci ca pe un complex de elemente corelate între ele. La Mukařovský noțiunea de structură nu este altceva decît o formă minuțios elaborată a ideii de obiect (sau proces) ca unitate de contrarii: „Noțiunea de structură se bazează pe unificarea internă a întregului ca urmare a raporturilor reciproce între părți, raporturi nu numai pozitive — acorduri și consonanțe — ci și negative — dezacorduri și contradicții; iată de ce noțiunea de structură este legată prin esența ei de gîndirea dialectică"[76]. Rezultă din această definiție că structura nu se confundă cu noțiunea de *Gestalt*, care este o formă de organizare a obiectului, și nici cu ideea de *formă* ca principiu organizator al artei în concepția formaliștilor [77]. Prin noțiunea de structură Mukařovský vrea să depășească una dintre problemele greu soluționabile ale artei, aceea a conținutului și formei. Abandonarea dicotomiei „conținut-formă" în sfera cercetării artelor (nu negarea existenței unei atari binarități a obiectului artistic sau neartistic) se datorează faptului că, după Mukařovský, toate elementele componente ale structurii artistice sînt exponente ale unor semnificații. Noțiunile de „semnificație", „semantism" nu se confundă cu noțiunea de conținut, ci includ și componentele „formale". Din punctul de vedere al operei de artă, tema, ideile, sentimentele — care se consideră a fi conținut — nu sînt mai semnificative decît elementele care se grupează sub denumirea generică de „formă". Unitatea operei de artă nu este dată numai de conținut. Tema nu are o poziție privilegiată printre

---

[76] *Concepte cehoslovace în teoria artei*, pp. 127–128.

[77] A se vedea și definiția structurii la Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1931 (cf. vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Ed. Univers, București, 1972, p. 53).

celelalte elemente structurale [78]. Acel ceva (nedefinit sau greu de definit, numit de Mukařovský „gest semantic") care dă unitate operei de artă străbate în egală măsură conţinutul şi forma. De aceea, o analiză a semnificaţiilor, cu alte cuvinte o analiză semantică, nu echivalează cu analiza conţinutului, ci, înlăturînd barierele artificiale dintre conţinut şi formă, urmăreşte sensurile convergente şi unificatoare din întreaga operă. În *Geneza sensului în poezia lui Mácha* se fac următoarele precizări teoretice: „Studiul pe care îl prezentăm constituie o încercare de investigare a principiului fundamental ce dă unitate semantică operei poetice a lui Mácha. Nu intenţionăm să diferenţiem componentele formale de cele de conţinut, ci vom pleca de la premisa, suficient de verificată în evoluţia precedentă a teoriei literaturii, că *orice* componentă a structurii literare este cu egal temei (deşi nu în acelaşi chip) purtătoare de semnificaţie. Nu va fi deci vorba de analiza separată a diverselor componente, ci de aducerea lor la numitorul comun, care este semnificaţia. Pe de altă parte, precizăm că nu este vorba de analiza conţinutului, cum ar putea să sugereze termenul de «semnificaţie», cu alte cuvinte nici de enumerarea categoriilor şi zonelor semantice celor mai generale din care izvorăşte tematica lui Mácha, nici de analiza importanţei filozofice a operei lui poetice, ci de reconstruirea acelui gest nespecificat în conţinut (şi în acest sens, dacă vrem, gestul este formal), prin care poetul şi-a selecţionat elementele operei şi le-a contopit într-o unitate semantică. Mai mult chiar: cînd vorbim de unitate, nu avem în vedere unificarea ce se realizează treptat, în cursul lecturii, cu ajutorul compoziţiei, ci unitatea principiului structural dinamic, care se realizează pînă şi în cea mai mică secţiune a operei şi rezidă în sistematizarea unică şi unificatoare a părţilor" [79].

Distincţiile dintre conţinut şi formă în artă sînt greu de operat nu numai în artele atematice (muzica, arhitectura), ci chiar în artele tematice (literatura, pictura, sculptura). În muzică, tonul (sistemul tonal în genere) are valori semantice, dealtfel singurele valori semantice, deduse din formă (muzica este prin excelenţă o artă formală, sau o artă în care distincţiile

---

[78] *Tématická stránka Máje ve srovnání s Hálkovým Alfredem a Vrchlického Satanelou* [*Aspectul tematic al poemului „Maj" în comparaţie cu „Alfred" de Hálek şi „Satanela" de Vrchlický*]. în *Kapitoly z české poetiky*, III, ed. cit., p. 151.

[79] *Genetika smyslu v Máchově poesii* [*Geneza sensului în poezia lui Mácha*]. în vol. *Kapitoly z české poetiky*, III, ed. cit., p. 230.

între conținut și formă sînt imposibile). În pictură, pata de culoare, chiar și neintegrată în structură, are valori semantice, ea ne spune ceva : albastrul semnifică cerul sau suprafața apei, verdele un cîmp etc. Plasarea în spațiul tabloului dă naștere, de asemenea, la semnificații. Culoarea albastră plasată în partea superioară a tabloului va semnifica bolta cerească, în partea inferioară o întindere de apă. În fine, forma culorii este semnificativă (verticalitate, orizontalitate, diagonală). În literatură, unde funcția de comunicare este mai puternică decît în oricare dintre arte, posibilitatea separării între formă și conținut este mai mare, deși separarea este și aici legată de dificultăți. Dacă ne referim chiar la materialul de bază al literaturii, limba, nu putem spune că ea este un element formal, de vreme ce cu ajutorul limbii ne exprimăm ideile. Ritmul este în mod tradițional considerat element formal, dar se știe că unii poeți își structurează într-un anume fel poeziile pornind de la un anumit ritm care îi obsedează. Desigur, există o formă și un conținut al lucrurilor, dar cele două noțiuni sînt inoperante în domeniul artelor din cauza dificultăților pe care le provoacă. În locul noțiunilor de formă și conținut, care rup obiectul în două părți greu de corelat, Mukařovský propune conceptul de structură, care pornește de la premisa întregului, adică, indiferent de factura lor formală sau conținutistică, părțile din care se compune un fenomen dat se corelează foarte complex și dinamic între ele. Partizanii împărțirii operei de artă în conținut și formă reduc complexitatea lăuntrică a obiectului la o relație simplă de la formă la conținut sau viceversa : „Dacă am admite această dualitate drept instanță finală în analiza structurii operei de artă și a structurii artistice în genere, am nega premisa relațiilor reciproce dintre toate componentele, relații care prin tensiunile lor dialectice mențin unitatea operei"[60].

Modul cum am examinat pînă aici noțiunea de structură ne-ar putea tenta să credem că Mukařovský avansează o concepție statică. Lucrurile nu stau însă așa. Esteticianul ceh demonstrează că noțiunea de structură are un conținut eminamente dinamic, că nu se poate face efectiv o disjungere între static și dinamic, că structura se află într-o necontenită devenire. Nu există o opoziție între geneză și structură, mișcarea structurii cuprinde în ea realitatea genezei. De aceea, nu este necesar de a „concilia structura și geneza", cum spune Piaget („modul de a concilia structura și geneza este de a face din structură forma de echilibru către care tinde ge-

[60] Ibid., p. 110.

neza"[81]). Lucien Goldmann acceptă această opoziție ca pe o realitate. Pornind de la opoziția „structură-geneză" și pentru a o depăși, spre a se delimita astfel de o anume orientare contemporană către studiul static al structurilor (Lévy-Strauss), Lucien Goldmann dă metodei sale denumirea de „structuralism genetic" (*Epistemologia sociologiei. Noțiunea de geneză și noțiunea de structură*). El scrie : „Cuvîntul structură are, din păcate, o consonanță statică". După el, ar trebui să se vorbească de „procese de structurare" și nu de structură, cuvînt de „consonanță statică" (*Structuralismul genetic în sociologia literaturii*)[82]. Introducînd dimensiunea genetică (necesară din cauza ideii de structură ca fenomen static), spre a da structuralismului o mai mare extensie și o bază științifică mai adecvată, Lucien Goldmann s-a limitat în cercetările sale teoretice la raporturile dintre mediul exterior și opera literară, întemeind o sociologie literară, dar abandonînd opera unei analize statice, pe care el însuși nu o face : „Explicația sociologică este unul din elementele cele mai importante ale analizei unei opere de artă și, în măsura în care materialismul dialectic permite o mai bună înțelegere a proceselor istorice și sociale ale unei epoci, el permite și o mai ușoară desprindere a raporturilor dintre aceste procese și operele de artă care au suferit influența lor. Dar *analiza sociologică* nu epuizează opera de artă, ba uneori nu reușește nici măcar să o atingă. Ea nu constituie decît un prim pas indispensabil pe calea care duce la operă"[83].

Structura, în accepțiunea pe care i-o dă Mukařovský, înglobează în ea atît aspectul genetic cît și pe cel estetic. Relațiile din interiorul unei structuri se află într-o permanentă mișcare, iar părțile interrelaționate din care se compune obiectul sînt de natură estetică și extraestetică. Am arătat mai înainte că opera literară, în accepțiunea lui Mukařovský, este un ansamblu de valori dominate de funcția estetică și că acest ansamblu de valori și funcții se află într-o permanentă mișcare. Valorile structurale, ca și relațiile dintre valorile unei opere de artă, se modifică nu numai datorită energiei lor interioare (autoreglarea), ci datorită și relațiilor multiple pe care opera de artă le are cu lumea exterioară ei : opera de artă se înglobează într-un gen anume, într-o artă anume, într-un ansamblu de arte, într-un

---

[81] *Sociologia literaturii*, ed. cit., p. 69.

[82] Ibid., p. 142.

[83] *Materialismul dialectic și istoria literaturii*, în vol. cit., p. 130.

ansamblu al culturii, în fine, într-un ansamblu social (care este la rîndul lui foarte diferenţiat). Opera de artă este produsă de un individ, el însuşi rezultat al unei ambianţe sociale, spirituale, artistice, şi este receptată tot de un individ, la rîndul lui determinat de aceiaşi factori diferenţiatori. Toate aceste relaţii constituie structuri, într-o accepţiune autentic dialectică şi materialistă, structuri caracterizate prin consonanţe şi disonanţe, prin echilibru şi tensiune [84]: „Deoarece raporturile care menţin unitatea structurii sînt de natură dialectică, structura se caracterizează printr-o permanentă mişcare şi schimbare: echilibrul lăuntric dintre părţi se deteriorează şi se reface mereu, iar unitatea structurii ne apare ca o confruntare de energii. Ceea ce într-o anumită structură durează de la o clipă la alta este identitatea dialectică a existenţei ei; dat fiind că în fiecare clipă a duratei este cuprinsă virtual starea trecută ca şi germenii stării viitoare, se poate spune că, la un moment dat, structura este şi nu este ea însăşi. Dar asta nu înseamnă să nu ne punem, ca o antinomie a acestei necontenite mişcări, problema stabilităţii a ceea ce durează"[85]. Trecînd de la această definire generală a însuşirilor structurii la problemele structurii în artă, Mukařovský atrage atenţia asupra a două probleme de bază. Prima precizare se referă la faptul că nu putem considera drept structură numai conexiunile interne ale operei de artă, „ci şi numeroasele relaţii în care intră opera de artă cu fenomene din lumea exterioară ei"[86]. A doua precizare are în vedere faptul că structura artistică nu se confundă cu opera individuală a unui creator, ci constituie un fapt de conştiinţă colectivă şi o relaţie între un creator şi un receptor. Opera unui artist nu este decît reflexul material al unei structuri imateriale. Mukařovský face distincţia între opera-lucru şi obiectul estetic localizat în conştiinţa colectivă, fapt prin excelenţă social cu valoare semiotică [87]. Creatorul individual produce în raport cu o anumită idee formată prin tradiţia artistică şi prin determinarea contextului social: „... arta trăieşte şi se menţine nu prin creaţii individuale, ci prin «tradiţia vie», bun al întregii societăţi, prin ceva ce se

---

[84] Oleg Sus, în articolul *O structură* [*Despre structură*], în „Česká literatura", 6, 1968, p. 666, simplifică ideea lui Mukařovský atunci cînd afirmă că dialectica acestuia este „armonizatoare". J. Mukařovský folosește expresia de „echilibru tensionat", mereu deteriorabil, deci, exact opusul ideii de armonie.

[85] *Concepte cehoslovace în teoria artei*, p. 129.

[86] Ibid.

[87] *Arta ca fapt semiotic*, p. 119.

află dincolo de creația individuală. O operă de artă, oricît de originală ar fi, este adaptată la un anume mod de receptare, iar acest mod de receptare este determinat de realitățile artistice care au precedat noua realitate"[88]. Problema relației dintre individ și evoluția creației artistice este pe larg analizată de Jan Mukařovský în studiile sale *Individul în artă* (1937) și *Individul și evoluția literară* (1943—1945, publicat în 1966). Noi nu ne vom opri aici asupra acestor studii. Am vrea să arătăm numai că subiectul îi prilejuiește lui Mukařovský disocieri de o remarcabilă subtilitate și de o incontestabilă valoare filozofică. Determinist în esență, Jan Mukařovský atribuie o mare importanță predispozițiilor psihogenetice ale individului; individul se află într-o tensiune dialectică cu evoluția ansamblului social, căruia în parte i se adaptează, în parte contribuie la modificarea lui. Individualitatea puternică, geniul, talentul intervin ca adevărați exponenți ai hazardului în mișcarea spiritului călăuzită de legi, modificînd-o în mod neașteptat.

7. *Între observație științifică și intuiție*

Prezentîndu-l pe Mukařovský drept fondator al structuralismului estetic, nu putem ignora faptul că în jurul conceptului de structuralism, pe care școala de la Praga l-a acreditat, s-au strîns numeroase prejudecăți, s-au formulat numeroase judecăți ostile etc. Poate de aceea esteticianul ceh declara la un moment dat: „Nu-i vorba de a numi știința literară actuală obligatoriu structuralistă; problema este ca ea să se situeze la nivelul gîndirii științifice contemporane"[89]. Or, demersul estetic al lui Jan Mukařovský a fost la vremea sa și continuă să se afle și astăzi la un asemenea nivel. Jan Mukařovský a fructificat tot ce era mai avansat în lingvistică și filozofie, ajungînd și din acest motiv pe cale directă la materialismul istoric. Dar Mukařovský s-a aflat și la nivelul artei contemporane; în ciuda aparențelor, el n-a fost un estetician de catedră, ci a înglobat

---

[88] *Concepte cehoslovace...*, pp. 130—131.

[89] Afirmație citată de Zdeněk Mathauser, în prefața la volumul *Poetika, rytmus, verš* (antologie de texte ale formaliștilor ruși), Praga, 1968, p. 8.

în sistemul său experienţa artei moderne, a examinat opera „vie" şi neîncheiată a contemporanilor săi, scriitorii Karel Čapek, Vitězslav Nezval, Vladislav Vančura, pictorii Jan Zrzavý, Josef Šima, Toyen, Jindřich Štyrský, asumîndu-şi toate riscurile pe care le implică judecata lipsită de şansa distanţării în timp.

În fine, sperăm să fi demonstrat în cele de mai sus că structuralismul lui Jan Mukařovský nu reprezintă un abandon al esteticii filozofice — acuzaţie care se aduce structuralismului îndeobşte. Întreaga teorie structurală a lui Mukařovský este aşezată pe fundamente filozofice, pe o subtilă dialectică materialistă, ca nu omite, ci atacă frontal problemele esenţiale ale unei estetici filozofice : ce este fenomenul estetic şi locul lui în lumea fenomenală, arta şi filozofia, arta şi viaţa, dinamica dezvoltării artelor, normă şi valoare estetică, limbajul artelor, limbajul poetic etc. Elaborînd studiul *Funcţia, norma şi valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, esteticianul ceh intra în miezul unor probleme de filozofia artei : „După ce am extins astfel baza noastră gnoseologică (preocuparea pentru funcţia estetică — *n.n.*), ne-am putut întoarce la problemele clasice, dar de multă vreme uitate, ale filozofiei artei, la problema normei şi a valorii estetice"[90].

Structuralismul pare multora de un scientism feroce : pentru cei mai mulţi el trece drept un curent prin definiţie antiintuiţionist şi afilozofic. Îi place să simtă terenul solid sub picioare şi se foloseşte de un limbaj esoteric. Nu-i place echivocul, nu tremură în faţa minunii creaţiei ; nu cunoaşte emoţii, fioruri şi plăceri, este impasibil şi insensibil. Arta nu este niciodată pentru el un miracol, o enigmă, un *nescio quid* ; vrea claritate, certitudini, fermitate ; este antihedonic, auster, aproape ascet. Un curent pozitiv prin excelenţă. Dar dacă studiem cu băgare de seamă structuralismul lui Mukařovský, vom avea prilejul să constatăm că din articulaţiile lui intime fac parte inseparabilă imponderabilul, misterul, iraţionalul, intuiţia. Şi peste toate — plăcerea exegezei estetice. Fără fler, fără intuiţie, exegeza de artă ar degenera în opacitate. Nu există legi generale ale frumosului — sună una din tezele fundamentale ale structuralismului cehoslovac — frumosul este o permanentă creaţie, el se făureşte de fiecare dată, cu fiecare operă de artă, cu fiecare structură artistică nouă. Sarcina esteticii structurale, din această cauză, nu este de a formula legile

[90] *Funcţia, norma şi valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 4.

generale ale frumosului, ci de a ataca miezul viu al creativității estetice neistovite. Dar pentru aceasta este nevoie de știință și de intuiție în egală măsură. Acest estetician, care s-a folosit de limbajul cifrelor și al diagramelor, sobru în expresie și de judecată detașată (mai ales în comparație cu descătușatul critic impresionist ceh F. X. Šalda, pentru care avea — foarte semnificativ — o stimă cu totul deosebită), recurgea adesea la valorile estetice imponderabile ca la un lucru firesc. În studiul intitulat *Intenționalitate și neintenționalitate în artă*, ne oferă o întreagă filozofie a imprevizibilului în apariția structurilor artistice. Opera de artă este prin natura ei un produs intențional. Resimțită însă numai ca act intențional, opera de artă ar lăsa impresia de produs artizanal, anemiat de plenitudinea vieții: „Intenția provoacă *în mod necesar* la receptor impresia de produs artizanal, cu alte cuvinte exact inversul unei realități nemijlocite, «firești», pe cînd o operă vie, nedevenită, pentru cel care o percepe, obișnuință, automatism, provoacă în mod necesar, *pe lîngă* impresia de intenție (s-ar putea spune mai curînd inseparabil și simultan cu ea), și impresia de realitate nemijlocită..."[91]. Și mai departe: „O operă exclusiv intențională ar fi un *res nullius*, doar un bun al tuturor, incapabil de a-l afecta pe receptor în ce are el mai particular"[92]. Într-un sistem scientist rămîne, așadar, loc și pentru obscurul abisurilor. De asemenea, într-una din lucrările sale, intitulată *Opera lui K. H. Mácha ca fragment și enigmă*, el afirmă virtuțile estetice ale misterului, vorbește despre forța de sugestie a actului artistic neîncheiat, numai schițat: „Un fragment are întotdeauna ceva atîtător de tainic"[93]. Pe înțelesurile tainice se susține în genere arta; dintre curentele literare apelează la ele cu precădere simbolismul, dar și alte direcții mai noi, care lasă pe seama receptorului mare parte din misiunea de a întregi intențiile autorului. Printre altele, structura — acest concept central în gîndirea lui Mukařovský, care nu se confundă cu textul ce poate fi formalizat — reprezintă un fapt imponderabil de conștiință socială și se supune unei mișcări dialectice complicate, adesea imprevizibile. La constituirea structurii concură foarte mulți factori, catalizatorul lor final fiind individul uman complex și nu totdeauna ușor sondabil, încît orice analiză artistică solicită în cel mai înalt grad selectivitatea critică a exegetului.

---

[91] În acest volum, p. 190.
[92] P. 196.
[93] *Kapitoly z české poetiky*, III. ed. cit., p. 231.

Estetica lui Mukařovský nu este o cheie la îndemîna oricui, un instrument care dezleagă toate misterele operei de artă. Ca toți predecesorii lui, el a încercat să pună de acord cercetarea estetică și nivelul de dezvoltare al științelor moderne. Precaut, cunoscînd relativitatea normelor de judecată și a valorilor, s-a mulțumit adesea să descrie și mai puțin să aprecieze. Aprecierea este partea cea mai imprudentă a oricărui act critic, o lansare în necunoscut și în incertitudine, o aventură, pentru că fiecare operă de artă autentică reprezintă un univers nou și neexplorat. Spirit pozitiv sceptic, Jan Mukařovský nu și-a refuzat totuși plăcerea aventurii spirituale. Dintre contemporani s-a îndreptat către Karel Čapek și V. Nezval. Pe minori i-a ignorat.

★

Am încercat, în rîndurile de mai sus, o prezentare sistematică a unei teorii estetice care nu ni se înfățișează într-o formă sistematică. Întreprinderea era temerară, fiind puși în situația de a aprecia în totalitatea ei o operă care abia în ultimul timp începe să se impună atenției specialiștilor. Fără îndoială, în expunerea noastră a trebuit să concentrăm multe probleme, să eludăm, cu bună știință, numeroase aspecte pentru a putea reliefa armătura principală de idei, mergînd pe linia explicării unor concepte operaționale pe care le considerăm fundamentale pentru înțelegerea gîndirii estetice a lui Jan Mukařovský.

CORNELIU BARBORICĂ

PROBLEME DE ESTETICĂ GENERALĂ

FUNCȚIA, NORMA ȘI VALOAREA ESTETICĂ, APRECIATE CA FAPTE SOCIALE*

Prefață

STUDIUL pe care îl prezentăm în acest volum a fost parțial publicat în revista *Sociální problémy* (anul IV, 1935), unde au apărut primele două capitole, sub titlul *Funcția estetică și norma estetică, apreciate ca fapte sociale.* Celelalte două capitole, al treilea și al patrulea, se publică pentru prima oară în acest volum. Elaborarea și publicarea diferitelor părți ale studiului la intervale de timp diferite nu presupune și o dispersare de conținut a materialului. Noțiunile de funcție, normă și valoare sînt atît de legate între ele, încît formează trei laturi ale esteticului; tratarea oricăreia dintre aceste laturi independent de celelalte două ar fi, în mod inevitabil, incompletă. Dar, evident, fiecare dintre ele are și o problematică particulară; așa se explică împărțirea studiului în trei capitole expozitive și un al patrulea, rezumativ.

Considerăm necesar să spunem, drept introducere, cîteva cuvinte despre intenția care ne-a călăuzit la scrierea acestei lucrări. Ea a fost precedată de o serie de studii consacrate unor probleme concrete, mai ales de natură literară, dar avînd, fiecare, ambiția de a ajunge la concluzii cu caracter general; investigațiile autorului au fost orientate în permanență de preocuparea sa centrală de a descoperi principiile fundamentale ale structurii operei de artă. Firește, poziția sa filozofică — deși în esență nu s-a modificat, menținîndu-se la ideea de imanență, adică la ideea legilor *interne* de dezvoltare a structurii artistice — a cunoscut o anumită evoluție. Dacă la început autorul a manifestat o înclinare spre principiile teoretice ale formalismului

---

* *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.* Se traduce după volumul J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon, 1966, pp. 17–54.

rus, care apăra în mod consecvent autonomia artei în raport cu fenomenele ținînd de alte serii evolutive, învecinate cu arta, cu timpul s-a dovedit că susținerea consecventă a ideii de imanență permite, ba chiar cere să luăm în considerare corelațiile dintre artă și aceste serii. Trebuie să avem însă mereu în vedere că împotriva ingerințelor externe, care manifestă tendința de a scoate o anumită serie din identitatea cu sine, acționează inerția interioară în direcția menținerii identității. Numai așa poate fi concepută evoluția ca o mișcare călăuzită de legi. Ca exemple pentru cele două etape parcurse pot fi luate studiul formalist despre poemul *Máj* de Karel Hynek Mácha din anul 1928 (publicat în colecția „Lucrările Institutelor științifice ale Facultății de filozofie a Universității Caroline", XX) și lucrarea structuralistă *Polákova Vznešenost přírody* („*Măreția naturii*" *de Polák* din anul 1934 — „Sborník filologický", anul X). Deși primul studiu pornea de la ideea autonomiei absolute a literaturii, pe cînd cel de al doilea ținea seama de corelația literaturii cu celelalte serii evolutive, în special cu evoluția societății, fundamentul filozofic astfel aprofundat nu a prejudiciat cu nimic rezultatele concrete ale lucrării mai vechi. Dealtfel, ambele studii au comună ideea de imanență.

De îndată ce a fost abandonată ideea despărțirii nete a literaturii de fenomenele înconjurătoare, s-a ivit necesitatea de a studia, mai întîi, întreaga sferă a artelor, contextul în care se dezvoltă toate artele și acționează reciproc una asupra alteia (astfel încît evoluția uneia dintre ele nu poate fi pe deplin înțeleasă fără a se ține seama de evoluția celorlalte; a se vedea, în acest sens, influența pe care o are în ultimul timp filmul asupra teatrului și viceversa). Întrucît și frontierele care separă sfera artelor de fenomenele estetice extraartistice sînt supuse modificărilor, a fost nevoie, în continuare, să ne ocupăm de raportul dintre artă și fenomenele estetice extraartistice. Dar nici întreaga sferă de fenomene estetice, artistice

sau extraartistice, nu este izolată de vastul domeniu al celorlalte fenomene, de toate celelalte activităţi şi produse ale activităţii umane; s-a dovedit necesar a examina locul funcţiei estetice printre celelalte funcţii. Abia după ce am extins în acest mod baza noastră gnoseologică, ne-am putut întoarce la problemele clasice, dar multă vreme uitate, ale filozofiei artei: problema normei şi a valorii estetice. Drept punct de plecare al studiului am luat chestiunea funcţiei estetice, care încadrează esteticul printre fenomenele sociale, subliniind totodată, prin caracterul său energetic, continuitatea evoluţiei imanente a zonei esteticului.

Firește, atît înainte cît şi în cursul elaborării studiului de faţă, autorul a avut frecvent prilejul să se sprijine pe teoriile altora, cum ar fi teoria lui Dessoir, dusă pînă la capăt de E. Utitz, căruia îi revine meritul de a fi lărgit definitiv — după ce Guyau a avut iniţiativa — orizontul cercetărilor de estetică şi asupra zonei esteticului în sensul larg al cuvîntului; s-a ivit, de asemenea, prilejul de a apela la creatori care, încercînd să soluţioneze probleme ale creaţiei lor, au ajuns la concluzii de mare generalitate. Importante sînt, de pildă, observaţiile de natură teoretică ale poetului Oscar Wilde, care, referindu-se la direcţia simbolistă, a sesizat cu finețe natura semiotică a artei. Am mai menţionat şi interesul fraţilor Čapek pentru artele periferice, pînă nu demult neglijate, cu toate că ele sînt un veşnic tovarăş de drum al artelor zise „superioare", nu numai ca factor receptor, ci şi influenţînd arta superioară, încît fără ele, istoria artelor nu ar putea fi înţeleasă în întreaga sa complexitate. În mod deosebit, trebuie să remarc două personalităţi, pe F. X. Šalda şi O. Zich, creatori şi totodată cercetători în materie de teorie literară, ale căror rezultate constituie punctul de plecare al întregii noastre activităţi.

În măsura în care studiul de faţă s-a apropiat de părerile altora, au fost date citatele şi făcute trimiterile de rigoare. Grija autorului s-a concentrat însă în principal asupra

intenției de a prezenta o schiță sistematică a propriei concepții asupra unor probleme fundamentale ale esteticii. De aceea nu ni s-a părut util a face o critică — ocazională sau chiar sistematică — a altor opinii : critica ocazională este întotdeauna pîndită de pericolul de a deforma opiniile altora, rupte din contextul lor inițial ; pe de altă parte, prezentarea sistematică a opiniilor cu privire la raportul dintre artă și societate s-a mai făcut [1], iar o încercare de a o face din nou, în această carte, ne-ar estompa direcția principală în care ne-am angajat — de a prezenta soluții la unele probleme de estetică *generală* din punct de vedere sociologic și nu de a critica metodele unei sociologii *concrete* a artei, metode încă destul de neclare, întrucît oscilează între o concepție cauzală și una structurală în ce privește raportul dintre artă și societate. Pentru autor această lucrare înseamnă doar o primă etapă pe drumul care duce la alte probleme ale filozofiei artei, în primul rînd la chestiunea participării individului la dinamica dezvoltării artelor și la problemele operei de artă ca semn.

Bratislava, iunie 1936

[1] Vezi, de exemplu, H.A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle* (*Dezvoltarea esteticii sociologice în Franța și în Anglia în secolul al XIX-lea*), Paris, 1926, și H. Lützeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst* (*Introducere în filozofia artei*), Bonn, p. 59.

I

FUNCȚIA estetică are un rol important în viața indivizilor și a întregii societăți. Cercul oamenilor care iau contact cu arta este foarte limitat, pe de o parte pentru că predispozițiile estetice constituie un fenomen destul de rar — sau, cel puțin, pentru că aceste predispoziții se rezumă numai la unele domenii ale artelor — iar pe de altă parte din cauza barierelor provenite din stratificarea socială (posibilități reduse de acces la opera de artă și la educația estetică pentru unele pături ale societății); și totuși, prin consecințele sale, arta exercită înrîurire și asupra celor ce nu au o legătură directă cu ea (a se vedea, de ex., influența literaturii asupra dezvoltării sistemului limbii), iar în afară de aceasta, funcția estetică are o sferă de acțiune cu mult mai mare decît este arta însăși. Orice fel de obiect ca și orice fel de proces (proces natural sau activitate umană) pot deveni exponenți ai funcției estetice. Această afirmație nu înseamnă panestetism deoarece : 1) prin ea se exprimă doar o posibilitate generală, nicidecum necesitatea funcției estetice ; 2) nu se susține rolul dominant al funcției estetice printre celelalte funcții ale fenomenelor în întreaga sferă de acțiune a funcției estetice ; 3) nu este vorba de a confunda funcția estetică cu celelalte funcții, eventual de a considera celelalte funcții ca simple variante ale funcției estetice. Prin această afirmație susținem doar atît : nu există granițe de netrecut între sfera estetică și cea extra-estetică ; nu există obiecte sau procese care, prin esența sau organizarea lor, indiferent de epocă, de spațiu și de subiectul evaluator, să fie exponenți ai funcției estetice, și altele care, tot din cauza însușirilor lor reale, să fie, în mod obligatoriu, excluse din sfera ei. La prima vedere, o asemenea afirmație ar putea să pară exagerată. S-ar

putea argumenta cu exemple de obiecte și acte ce par a fi incapabile de orice funcție estetică (procese fiziologice fundamentale ca respirația sau procese foarte abstracte ale gîndirii), și invers, cu exemple de fenomene care prin întreaga lor structură sînt predestinate să aibă efect estetic, cum ar fi produsele artei. Arta modernă, care de la naturalism încoace nu exclude nici o zonă a realității din paleta sa tematică, și de la cubism și curentele înrudite cu el din celelalte arte nu-și mai impune restricții la alegerea materialului sau a tehnicii, ca și estetica modernă, care pune accent pe vastitatea zonei esteticului (J.-M. Guyau, M. Dessoir și școala lui, precum și alții), au oferit destule dovezi că pot deveni fapte estetice și lucruri cărora, potrivit canoanelor tradiționale, n-am fi înclinat să le atribuim valoare estetică ; drept ilustrare, vom cita o aserțiune a lui Guyau : „Să respiri adînc, să simți cum se curăță sîngele în contact cu aerul, nu este oare asta o plăcere amețitoare, căreia nu-i poți nega valoarea estetică ?" (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine* — [*Problemele esteticii contemporane*]) ; sau o afirmație a lui Dessoir : „Cînd spunem despre o mașină, o soluție matematică, o anume organizare a unei grupări sociale că sînt frumoase, este mai mult decît o formă de exprimare" (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [*Estetica și știința generală a artei*], Stuttgart, 1906). Pot fi date și exemple de cazuri inverse, adică de opere care, deși exponente privilegiate ale funcției estetice, în cele din urmă au pierdut-o, fiind, din această cauză, distruse ca inutile (acoperirea vechilor fresce cu altele noi sau distrugerea lor) sau folosite fără a se ține seama de destinația lor estetică (transformarea fostelor palate în cazărmi etc.). Există însă — în artă, ca și în afara ei — lucruri care sînt menite prin alcătuirea lor să producă un efect estetic ; o asemenea menire are, prin natura ei, arta. Dar capacitatea activă de a exercita funcția estetică nu este o însușire reală a obiectului, nici chiar atunci cînd a fost conceput cu intenții

estetice, ci se manifestă doar în anumite împrejurări, adică într-un anumit context social; același fenomen care s-a bucurat de privilegiul de a exercita funcția estetică într-o epocă, într-o țară anume etc., poate fi incapabil de această funcție în altă epocă, altă țară etc. În istoria artelor nu lipsesc cazurile cînd valoarea estetică sau chiar artistică originară a unei anumite creații a fost redescoperită datorită cercetării științifice (vezi N. S. Trubetzkoy, *Hojenie Afanasia Nikitina kak literaturnîi pamiatnik* [*Pelerinajul lui Afanasii Nikitin ca monument literar*], „Verstî", anul 1926, Paris; sau articolul lui R. Jagoditsch: *Der Stil der altrussischen Vitae* [*Stilul „Vieților" vechi rusești*], în volumul de referate al celui de al II-lea Congres Internațional al slaviștilor, Varșovia, 1934).

Frontierele domeniului estetic nu sînt date de realitate, fiind totodată și foarte schimbătoare. Afirmația devine mai clară în special dacă o privim din punctul de vedere al aprecierii subiective a fenomenelor. Cu toții cunoaștem, din cercurile apropiate nouă, oameni pentru care totul dobîndește funcție estetică, precum și oameni pentru care funcția estetică există numai într-o măsură minimă. Din experiență personală mai știm că granițele dintre zona estetică și cea extraestetică, depinzînd de gradul de sensibilitate estetică, se schimbă pentru fiecare dintre noi odată cu vîrsta, cu starea sănătății și chiar după dispoziția de moment. De îndată ce părăsim însă optica individuală și adoptăm punctul de vedere al contextului social, ni se dezvăluie faptul că, în pofida nuanțelor individuale efemere, există o stabilitate însemnată a extensiunii pe care o are funcția estetică în lumea obiectelor și actelor. Dar nici după aceasta granița dintre sfera de acțiune a funcției estetice și fenomenele extraestetice nu va fi prea precisă, deoarece participarea funcției estetice este bogat nuanțată și numai rareori se poate spune că nu există nici urmă de elemente estetice. Se poate constata în mod obiectiv — după anume simptome — ponderea

funcției estetice, de exemplu, în standardul locativ, vestimentar etc.

Dacă ne-am deplasa în timp, spațiu sau chiar de la o formație socială la alta (de la o pătură socială la alta, de la o generație la alta etc.), am observa că se schimbă atît distribuția funcției estetice, cît și sfera ei de acțiune. Așa, de exemplu, funcția estetică a mîncării este mai puternică la francezi decît la noi; funcția estetică a îmbrăcămintii în mediul nostru orășenesc este mai puternică la femei decît la bărbați, deși adesea această observație nu este valabilă pentru mediile unde oamenii umblă în costume naționale; de asemenea, funcția estetică a îmbrăcămintii diferă și după situații tipice valabile pentru un anume context social; așa, de pildă, este foarte slabă funcția estetică a hainelor de lucru în comparație cu hainele festive. În ceea ce privește modificările în timp, trebuie specificat că în secolul al XVII-lea (în epoca rococoului), spre deosebire de zilele noastre, îmbrăcămintea bărbaților avea o funcție estetică la fel de puternică ca și cea a femeilor; după primul război mondial, funcția estetică a îmbrăcămintii și locuinței a cuprins o sferă socială mult mai largă și un mai mare număr de situații decît înainte de război.

Deci, încercînd a stabili o frontieră între domeniul estetic și cel extraestetic, trebuie să avem întotdeauna în vedere că nu e vorba de domenii precis delimitate și fără legătură între ele. Amîndouă se află într-o permanentă relație dinamică ce ar putea fi caracterizată ca antinomie dialectică. Nu putem analiza starea sau evoluția funcției estetice fără a ne întreba cît de extinsă este pe întreaga suprafață socială, dacă limitele ei sînt precise sau estompate, dacă se manifestă în mod egal în toate straturile contextului social sau cu precădere în anume straturi și medii; și toate acestea luîndu-se în considerare o anumită epocă și o anumită societate. Cu alte cuvinte, pentru starea și evoluția funcției estetice nu este suficientă numai

constatarea unde şi cum se manifestă, ci şi în ce măsură şi în ce împrejurări lipseşte sau slăbeşte.

Să ne îndreptăm acum atenţia spre organizarea interioară a domeniului estetic propriu-zis. Am amintit mai sus că avem de-a face cu un domeniu foarte diversificat, pe de o parte ca urmare a intensităţii diferite a funcţiei estetice la fenomene, pe de altă parte ca urmare a gradului de extindere a acestei funcţii în diversele straturi ale societăţii. Există însă o linie de demarcaţie care împarte întregul domeniu al esteticului în două sectoare, după importanţa funcţiei estetice în raport cu celelalte funcţii : este vorba de linia care desparte arta de fenomenele estetice extra-artistice. Graniţa dintre artă şi celelalte zone ale esteticului, sau chiar ale fenomenelor extraestetice, prezintă importanţă nu numai pentru estetică, ci şi pentru istoria artelor, deoarece este decisivă în selectarea materialului istoric. În aparenţă, opera de artă se caracterizează, cu certitudine, după modul cum este alcătuită. În realitate însă, criteriul acesta este valabil, cu restricţii [2], numai în contextul social căruia îi este (sau i-a fost) adresată iniţial opera respectivă. Atunci cînd avem a face cu un produs legat prin originea sa de o lume depărtată de noi în timp şi spaţiu, nu putem să-l evaluăm după cum ne taie capul. Am spus înainte că de multe ori e nevoie de o procedură ştiinţifică complicată pentru a stabili dacă acest produs a constituit pentru contextul social dat o operă de artă. Căci nu e niciodată exclusă posibilitatea ca funcţia operei să fi fost iniţial absolut alta decît ne apare din punctul de vedere al sistemului nostru de valori. În afară de aceasta, trecerea de la artă la ceea ce se află dincolo de ea este întotdeauna fluentă, uneori aproape insesizabilă. Să luăm ca exemplu arhitectura. Întreaga arhitectură reprezintă o serie neîntreruptă — de la produse fără nici un fel de funcţie estetică la elemente de artă — şi de multe or

[2] A se vedea cazul sculpturii lui Rodin *L'âge d'or* [*Vîrsta de aur*] căreia i s-a reproşat la început că nu este decît o copie simplă a unui corp real.

este imposibil de descopeiit, în această serie, punctul de unde începe arta. Strict vorbind, punctul acesta nu poate fi nicicînd stabilit cu exactitate, nici chiar atunci cînd e vorba de arhitectura integrată în contextul nostru social. Cu atît mai puțin se poate face asta în cazul unor produse exotice pentru noi, avînd în vedere distanța temporală sau spațială. În sfîrșit, există și o a treia dificultate asupra căreia atrage atenția E. Utitz: „Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert" * (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* II [*Baza unei științe generale a artei*], Stuttgart, 1920, p. 5). Cu alte cuvinte: problema evaluării estetice a operelor de artă este principial altceva decît chestiunea frontierelor artei; și o operă de artă pe care o apreciem negativ din punctul nostru de vedere face parte din contextul artei, deoarece o evaluăm în raport cu acest context. În practică, este însă destul de greu să respectăm acest principiu teoretic, mai ales dacă este vorba de așa-zisa artă „periferică", sau, cum a numit-o Josef Čapek, „cea mai modestă artă". Dacă în fața unui asemenea produs (de pildă „romanul pentru slujnice" ** sau desenele de pe firme) ne punem întrebarea cu privire la caracterul lui artistic, ușor ni se poate întîmpla să substituim constatarea funcției cu evaluarea.

Este evident că trecerea de la artă la zona extra-artistică, sau chiar la cea extraestetică, este așa de puțin clară și depistarea ei atît de complicată încît o delimitare realmente precisă este iluzorie. Dar atunci vom renunța la orice încercare de a stabili granițe? Oricum, noi simțim foarte clar că deosebirea dintre artă și zonele unor simple fenomene „estetice" este esențială. Atunci în ce constă ea? În aceea că în artă funcția estetică este dominantă, pe cînd dincolo de artă, în măsura în care este prezentă, funcția estetică este secundară. La această afirmație a

---

* „Existența artistică este cu totul altceva decît valoarea artistică".

** Aluzie la o lucrare a lui Karel Čapek, intitulată *Ultima epopee sau romanul pentru slujnice*, din vol. *Marsyas sau la periferia literaturii* (1931). Vezi *Notele*.

noastră s-ar putea aduce obiecţia că nu rareori în artă funcţia estetică este subordonată, de autor sau de public, altor funcţii, precum se poate deduce din postulatul artei cu tendinţă. Obiecţia nu este însă probantă. În măsura în care o operă de artă este spontan înglobată în sfera artelor, accentul care se pune pe o altă funcţie decît cea estetică nu constituie decît o polemică purtată cu destinaţia fundamentală a artei, şi nu un caz normal. Preponderenţa uneia dintre funcţiile extraestetice este un caz frecvent în istoria artelor. Dar preponderenţa funcţiei estetice este întotdeauna resimţită ca fundamentală, ca un caz „nemarcat", în timp ce preponderenţa altei funcţii este apreciată ca o stare „marcată", adică o încălcare a stării normale. Acest raport dintre funcţia estetică şi celelalte funcţii în artă decurge *în mod logic* din natura artei ca zonă *katexochen* estetică [3]. În sfîrşit, trebuie să mai amintim că dominaţia funcţiei estetice are importanţă deplină numai acolo unde funcţiile sînt diferenţiate. Căci există medii în care zonele funcţionale nu se diferenţiază în mod consecvent între ele, cum sînt societatea medievală sau universul folcloric. Şi în aceste cazuri, raportul reciproc de dominare sau subordonare poate să se modifice în cursul timpului, dar niciodată în aşa măsură încît una dintre funcţii să domine categoric şi clar pe celelalte.

Este vorba, aşadar, de o antinomie asemănătoare aceleia pe care am întîlnit-o la hotarul dintre zona estetică şi cea extraestetică : acolo era vorba de contradicţia dintre totala absenţă a funcţiei estetice şi prezenţa ei, iar aici de contradicţia dintre dominarea şi subordonarea funcţiei estetice în ierarhia funcţiilor. Aşadar, zona esteticului

---

[3] Cu privire la această propoziţie şi la alteciteva formulate mai sus facem mentiunea că trebuie să separăm cazul preponderenţei uneia dintre funcţiile extraestetice, colectiv postulată, de predispoziţiile psihice ale indivizilor. Unii citesc romane numai pentru a se instrui sau numai pentru a trăi emotii ; acest gen de oameni apreciază arta numai ca pe o informatie despre realitate. Pentru un asemenea om opera de artă nu actionează ca artă, ci ca un fenomen absolut extraartistic sau numai de coloratură estetică ; o astfel de atitudine faţă de artă nu este adecvată şi nu poate constitui o normă.

nu este despărțită în două teritorii complet separate, ci pe toată întinderea ei se ciocnesc două forțe opuse, care, concomitent, o organizează și o dezorganizează, adică mențin în ea o continuă mișcare de evoluție. Dacă privim arta sub acest aspect, misiunea ei ne apare ca o mișcare de eternă reînnoire a vastei zone a fenomenelor estetice. În detalii ne vom întoarce la aceste probleme în capitolul al doilea, unde ne vom ocupa de norma estetică.

Nu se poate stabili o dată pentru totdeauna ce este și ce nu este artă. Am dat mai sus exemple de trecere fluidă sau chiar de oscilare între artă și nonartă. Vom încerca acum să organizăm mai sistematic aceste exemple pentru a se vedea clar cît de complex și de variat se ciocnesc în această zonă de tranziție cele două forțe care guvernează evoluția și starea zonei esteticului :

1. Unele arte fac parte din serii în care se află și fenomene neartistice sau chiar neestetice. Ca exemplu, am amintit arhitectura. Dar într-o situație asemănătoare se află și literatura. În arhitectură funcția estetică concurează cu funcțiile practice (de exemplu apărarea față de schimbările climaterice etc.), în literatură — cu funcțiile de comunicare. Poate fi citat chiar un gen aparte de enunț lingvistic situat la hotarul dintre comunicare și artă : oratoria. Țelul propriu-zis al oratoriei, mai ales al formelor sale celor mai tipice, ca elocința politică sau eclesiastică, este de a influența convingerile ascultătorilor, iar mijlocul lingvistic cel mai eficace este limbajul emoțional (destinat a exprima sentimente). Dar pentru că limbajul emoțional — ca parte a sistemului limbii — oferă adesea mijloace de expresie literaturii [4], oratoria, mai ales prin anume specii ale ei și în anume perioade de dezvoltare, intră atît de mult în sfera literaturii încît este acceptată și apreciată ca artă ; sînt însă și specii oratorice, ca și perioade în evoluția oratoriei, care pun în evidență caracterul ei de comunicare.

---

[4] Unii lingviști, ca de pildă Ch. Bally, confundă, în mod nejustificat, limbajul poetic cu cel emoțional, ignorînd deosebirea esențială dintre enunțul cu scop în sine (literatura) și comunicarea (influențarea sentimentelor).

Un alt exemplu de oscilare între literatură şi comunicare este eseul. În această ordine de idei pot fi date şi exemple de specii literare cărora le este propriu să oscileze între prioritatea funcţiei estetice şi prioritatea funcţiei de comunicare. E vorba în speţă de literatura didactică şi de biografiile romanţate. Dealtfel, şi deosebirea dintre poezie şi proză este dată, în măsură considerabilă, de o mai mare participare a funcţiei de comunicare, deci a unei funcţii extraestetice, în proză faţă de poezie. Nici în alte arte preponderenţa funcţiei estetice nu este absolută. Drama oscilează între artă şi propagandă. Istoria construirii Teatrului Naţional ceh ne arată clar că decisive au fost motivele extraestetice, în special necesităţile propagandei naţionale. Dansul ca artă este strîns legat de educaţia fizică, a cărei funcţie este igienică; există şi cazuri cînd dansul şi educaţia fizică se contopesc (şcoala lui Dalcroz). În dans, în concurenţă cu funcţia estetică, se mai realizează funcţia religioasă (dansul ritual) şi funcţia erotică.

Să trecem la artele plastice, la pictură şi sculptură, lăsînd la o parte arhitectura despre care am vorbit. Şi în aceste arte există produse cu valoare de pură comunicare, ca de pildă imaginile şi mulajele folosite în ştiinţele naturii. Sînt şi cazuri cînd, secundar, se realizează şi funcţia estetică în urma altor funcţii, care domină, cum ar fi folosirea unei hărţi în scopuri decorative. În sfîrşit, există şi fenomene situate la limita dintre artă şi zona extraestetică: pictura, sculptura şi grafica de reclamă. Afişul este o chestiune de interes extraartistic, deoarece scopul său principal este cel propagandistic; cu toate acestea, putem urmări o întreagă istorie a afişului ca fapt de artă. Există, în sfîrşit, un gen de pictură şi sculptură care prin natura lui oscilează între comunicare şi gratuitate: portretul, care este concomitent chipul unei persoane, fiind deci apreciat după criteriile veridicităţii, şi structură artistică fără o relaţie necesară cu realitatea. Prin aceasta, portretul diferă funcţional de alte tablouri, chiar dacă şi acestea din urmă reproduc în mod realist un anumit model. Am ajuns

și la muzică. Dintre toate artele, muzica este cel mai puțin legată de zona extraartistică. Aceasta se datorește caracterului particular al materialului muzicii, tonul, care — fiind parte integrantă din sistemul tonal — are o valoare estetică în sine. Sugestivă este cunoscuta nuvelă a lui Grillparzer *Der arme Spielmann* [*Sărmanul muzicant*], în care se arată cum eroul, un muzicant, își provoacă o stare de extaz estetic prin repetarea uneia și aceleiași note. Cu toate acestea, în muzică, pot fi întîlnite și exemple cînd funcția estetică este doar o funcție secundară și nu dominantă; așa sînt semnalele melodice (militare etc.), strigătele de reclamă, semicîntate (în gări, pe străzi), avînd ca scop principal să atragă luarea-aminte asupra mărfii. Oscilarea între supremația funcției estetice și supremația altor funcții se manifestă, de exemplu, în muzica de marș și în cîntecele care însoțesc anumite munci. În imnurile de stat sau în cîntecele naționale funcția estetică este concurată de funcția simbolică, o variantă a funcției de comunicare. În sfîrșit, trebuie amintită multitudinea de funcții și caracterul lor oscilant, în muzica populară, de care însă nu ne putem ocupa aici detaliat.

2. Am prezentat cazurile cînd fenomenele de artă trec în zona fenomenelor extraartistice sau chiar extraestetice. Acum ne vom ocupa de situațiile inverse. Există și cazuri de fenomene prin natura lor legate de sfera extraartistică, dar care năzuiesc spre artă, fără însă a se îngloba definitiv în ea. Așa sînt filmul *, fotografia, artizanatul, horticultura. Pornirea spre artă se manifestă cel mai pregnant în film. Prin unele laturi ale sale, filmul este înrudit cu mai multe arte, în special cu literatura epică, drama, pictura. Pe parcursul evoluției sale, el se apropie cînd de una cînd de alta din aceste arte. Există condiții ca filmul să devină o artă de sine stătătoare, care ar realiza supre-

* La data scrierii acestui studiu filmul se afla la începuturile sale și nu puțini erau aceia care, asemeni lui Jan Mukařovský, pregetau să-l socotească artă.

maţia funcţiei estetice prin mijloace specifice. Chaplin creează un gen de actorie cinematografică cu totul diferită de actoria teatrală (mimică şi gesticulaţie adaptate la imaginea în plan apropiat); regizorii ruşi — Eisenstein, Vertov, Pudovkin — duc la desăvîrşire folosirea spaţiului specific cinematografic, a celei de a treia dimensiuni a lui, realizată datorită mobilităţii aparatului de filmat. Pe de altă parte, şi înainte de toate, filmul este o industrie, de aceea în privinţa cererii şi a ofertei decid în acest caz motivele comerciale considerabil mai mult decît în cazul altor arte. Filmul este obligat — ca orice produs industrial — să preia imediat şi pasiv orice nouă descoperire care perfecţionează baza sa tehnică. Din acest punct de vedere, este suficient să comparăm selectivitatea intenţionată manifestată de muzică, artă care, din multitudinea de posibilităţi tehnice, accesibile într-o anume epocă, îşi alege un repertoriu limitat de instrumente în vederea satisfacerii anumitor exigenţe artistice, cu ritmul ameţitor de introducere a filmului sonor, care a distrus premisele de evoluţie artistică ale filmului mut. Deşi filmul tinde mereu să devină artă, încă nu se poate spune că ar fi ajuns în zona unde funcţia estetică este *de jure* dominantă. Întrucîtva altfel stau lucrurile în ce priveşte fotografia, care se află undeva la hotarul dintre gratuitate şi comunicare, această situaţie fiind însuşirea ei specifică. La începuturile ei, fotografia a fost considerată ca o nouă cucerire tehnică a picturii (a se vedea epigrama lui Havlíček intitulată *Daguerrotyp* : „Cîte toate pictorii au mîzgălit/, numai cu lumina n-au reuşit, / acum lumina s-a supărat / şi de pictură s-a apucat"), a fost cultivată de pictorii profesionişti şi a preluat procedee compoziţionale de la pictură. Cu timpul a trecut în mîinile fotografilor profesionişti şi s-a transformat într-o manifestare extraestetică, în pură comunicare : noţiunile de „fotografie" şi de „tablou" au devenit antipodice. Sub influenţa picturii impresioniste, fotografia (mai ales cea a amatorilor) s-a apropiat din

nou de pictură. În fine, ea și-a dat seama că destinul ei este de a sta la hotar. Pentru această natură oscilantă a fotografiei este semnificativ faptul că specia fotografică principală, sau în orice caz una dintre speciile ei cele mai importante de cînd există ea, a rămas portretul, bazat, după cum am mai spus mai sus, pe aceeași oscilație.

Artizanatul se află față de artă în alt raport decît fotografia. Prin această denumire avem în vedere un fenomen istoric, raportabil la o epocă precisă (hotarul dintre secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea), nicidecum anumite genuri de meserii, cum ar fi aurăritul, substituție frecventă în manualele de istoria artei. Profilate pe producerea obiectelor de uz cotidian, meșteșugurile au avut întotdeauna, în toate ramurile, o anumită coloratură estetică, conviețuind chiar foarte strîns cu arta (breasla pictorilor a fost odinioară o organizație meșteșugărească). Dar o altă relație decît cea pașnică și paralelă se întronează odată cu apariția așa-numitului artizanat: meșteșugul încearcă să se autodepășească și să devină artă. Din partea meșteșugurilor se manifesta tendința de a salva producția manuală, care începea să-și piardă importanța practică în fața concurenței pe care i-o făcea producția industrială, funcția estetică hipertrofiată urma să suplinească funcțiile practice în decădere, funcții realizate mai bine de producția de fabrică. În ceea ce privește arta, care a salutat afluxul produselor de artizanat (a se vedea participarea artiștilor ca autori de modele la producția artizană), ea își reînnoia în acest fel contactul cu materialul, cu lemnul, piatra, metalul etc., fiindcă în perioada avîntului rapid al tehnicii arta (mai ales cea mai apropiată de meșteșug: arhitectura) pierduse simțul pentru material; ea folosea materiale noi numai pentru a înlocui alte materiale, neținînd seamă de însușirile lor specifice, ajungîndu-se pînă la forțarea lor. Un exemplu semnificativ îl constituie arhitectura *secesion*. Din punct de vedere teoretic, terenul pentru dezvoltarea artizanatului a fost pregătit prin analizele efectuate

asupra materialelor, utilizate de diverse arte, de către G. Semper, în lucrarea *Der Stil* [*Stilul*], apărută în anii 1860—1863. Meşteşugurile, pentru care, din motive practice, calităţile materialului sînt esenţiale (de exemplu durabilitatea), urmau să stimuleze arta ca să folosească posibilităţile de expresie oferite de diversele materiale. Dar de îndată ce meşteşugurile au păşit pe domeniile artei, adică au început să producă unicate, s-a terminat cu funcţiile practice : ele produceau vase din care era „păcat" să bei, mobilă pe care era „păcat" să o foloseşti etc. Această decădere a funcţiilor practice ale produselor meşteşugăreşti este divulgată în mod strălucit printr-o anecdotă a lui Loos despre un şelar (*Trotzdem* [*Totuşi*], Innsbruck, 1931, p. 15 n) : „Un şelar făcea nişte şei extrem de practice ; dar el vroia să le dea şi o înfăţişare modernă. S-a dus deci să ceară sfat de la un profesor-artist ; acesta i-a explicat principiile artizanatului. Meşterul s-a apucat să facă, după sfaturile lui, o şa desăvîrşită, dar n-a reuşit să confecţioneze decît o şa la fel cu cele de pînă atunci. Profesorul i-a reproşat lipsa de fantezie şi le-a spus elevilor săi să schiţeze nişte proiecte ; el însuşi a desenat cîteva. Cînd a văzut schiţele, şelarul i-a zis : « Domnule profesor ! Dacă m-aş pricepe tot atît de puţin ca dumneavoastră la călărie, la calităţile pielii şi la meserie, aş avea şi eu o asemenea fantezie»". Artizanatul a fost, în mare măsură, o anomalie, dar, totodată, după cum am văzut, un fapt necesar şi logic al evoluţiei estetice. Această fugară privire asupra lui ne-a relevat un nou aspect al relaţiei dialectice dintre artă şi domeniul fenomenelor estetice extraartistice.

Din exemplele enumerate mai sus ne-a mai rămas de elucidat raportul dintre artă şi horticultură. Horticultura, care are misiunea de a cultiva plante, se apropie de artă şi chiar devine artă atunci cînd arhitectura necesită adaptarea naturii înconjurătoare la creaţiile ei. În acest sens, observăm o mare dezvoltare a horticulturii în epoca barocului şi rococoului, cînd construcţia de castele avea nevoie

de ajutorul ei (*Le Nôtre* la Versailles), iar astăzi se bizuie pe participarea horticulturii concepția urbanistică contemporană, preocupată de soluționarea totalității spațiului urban după un plan unic. Planul lui Le Corbusier este de a construi *une ville radieuse* cu „case și zgîrie-nori pe piloni, returnînd întregul teren transportului, mai ales pietonilor; întreaga suprafață urbană se transformă în parc" (Karel Teige, *Nejmenši byt* [*Cea mai mică locuință*], Praga, 1932, p. 142).

3. La sfîrșit mai adăugăm o mențiune despre încă două cazuri particulare, pe care le grupăm într-o singură categorie, nu pentru că s-ar asemăna între ele, ci pentru că se deosebesc de cazurile citate la punctele 1 și 2. Este vorba de cultul religios și frumosul natural (mai ales al peisajului) în raport cu arta. Se știe că ritualul religios conține, de regulă, o mare doză de elemente estetice. Multe religii duc estetizarea cultului atît de departe, încît arta devine parte integrantă din el (arta catolică și ortodoxă). Cultul religios este adesea așa de saturat de funcția estetică, încît unii teoreticieni nu ezită a-l declara artă, mai ales în acele epoci cînd aspectul religios al cultului este considerabil diminuat (a se vedea, de exemplu, renașterea religiozității la romantici ca Chateaubriand, urmînd epocii ateismului din perioada Revoluției Franceze). Pentru biserică, însă, cultul îndeplinește cu precădere o funcție religioasă. Dacă biserica acceptă ca arta să fie înglobată în cult, o face numai cu condiția ca arta să se supună unor prescripții străine de esența sa, unor norme care privesc nu numai subiectul creator, ci și structura artistică a operei (culoarea albastră a vălului Madonelor medievale). Scopul acestor prescripții era de a pune în calea funcției estetice obstacole care nu o anihilau și nici nu o subordonau, ci o atașau doar de o altă funcție. Se poate spune că în arta bisericească (ca și în tot cultul respectiv) există concomitent *două funcții dominante*, dintre care una, cea religioasă, face din cea de a doua, cea estetică, un mijloc

de autorealizare; e mai curînd vorba de o anumită contaminare decît de o ierarhizare a funcţiilor. În ceea ce priveşte arta religioasă medievală, trebuie să reţinem că ambianţa din care s-a născut nu cunoştea — întocmai ca în zona folclorică actuală — o clară diferenţiere a funcţiilor. Cel de al doilea caz despre care am vrut să vorbim este frumuseţea naturală. În sine, natura reprezintă un fenomen extraartistic atîta vreme cît nu este atinsă de mîna omului, călăuzită de intenţii estetice. Cu toate acestea, peisajul natural poate acţiona ca operă de artă. Dezlegarea misterului, cum a schiţat-o la noi O. Hostinský în studiul *Co jest malebné* [*Ce este pitorescul?*] (ediţia Zd. Nejedlý, Praga, 1912) sau cum a formulat-o cu claritate Ch. Lalo (*Introduction à l'esthétique*, Paris, p. 131) *, este simplă: „La spiritele cultivate, arta se reflectă în natură, împrumutîndu-i strălucirea sa". Supremaţia funcţiei estetice este introdusă în acest caz din afară.

Exemplele pe care le-am dat mai sus au avut un singur scop: de a arăta diversitatea trecerilor de la artă la zona fenomenelor estetice extraartistice, precum şi la zona fenomenelor extraestetice. S-a dovedit că arta nu este o zonă închisă; că nu există hotare precise şi nici criterii ferme care să deosebească arta de ce este dincolo de artă. Discipline întregi pot fi situate la hotarul dintre artă şi celelalte fenomene estetice, eventual extraestetice. În cursul evoluţiei sale, arta îşi modifică necontenit aria, se restrînge sau se extinde. Cu toate acestea — sau mai bine zis tocmai de aceea — se menţine neştirbită valabilitatea polarităţii dintre supremaţia sau subordonarea funcţiei estetice în ierarhia funcţiilor; fără această polaritate evoluţia zonei estetice n-ar mai avea sens, fiindcă din ea decurge dinamica mişcării continue de dezvoltare.

Însumînd cele spuse pînă acum cu privire la sfera de acţiune a funcţiei estetice, ajungem la următoarele con-

* Aici, ca şi în alte locuri, J. Mukařovský nu indică anul (sau alte date orientative obişnuite) ale ediţiei din care citează sau la care trimite.

cluzii : 1) Esteticul nu este o însușire reală a lucrurilor și nici nu este legat de vreo însușire a lucrurilor. 2) Funcția estetică nu este totuși pe de-a întregul în puterea individului, cu toate că, din punct de vedere pur subiectiv, orice poate să dobîndească (sau, dimpotrivă, să piardă) funcția estetică, indiferent de structura sa. 3) Stabilizarea funcției estetice este o chestiune a colectivității, funcția estetică făcînd parte din raportul dintre colectivul uman și realitate. De aceea, aria de răspîndire a funcției estetice în universul fenomenal depinde de o anumită colectivitate socială. Atitudinea pe care un asemenea colectiv social o are față de funcția estetică predetermină în ultimă instanță atît configurarea obiectivă a lucrurilor cît și atitudinea estetică subiectivă față de ele. Așa, de exemplu, în perioadele cînd colectivitatea manifestă tendințe puternice spre promovarea funcției estetice, individul dispune de o mai mare libertate de a-și manifesta atitudinea estetică față de lucruri, fie activ (prin crearea acestor lucruri), fie pasiv (receptarea lor). Ca fapte sociale, tendințele spre lărgirea sau îngustarea zonei estetice se manifestă printr-o întreagă gamă de simptome paralele. În acest sens, simbolismul și decadentismul în poezie, cu panestetismul lor, sînt concomitente și consonante cu artizanatul contemporan, care lărgește peste măsură zona artelor. Aceste fenomene sînt simptome ale hipertrofiei funcției estetice în actualul context social. Un asemenea florilegiu de fenomene paralele putem cita și din vremurile noastre : arhitectura modernă (constructivistă) tinde în practică și teorie spre evadarea din artă, proclamîndu-și ambiția de a deveni știință, mai exact aplicare a cunoștințelor științifice, mai ales a celor sociologice ; pe de altă parte, în poezie și pictură se afirmă suprarealismul care se sprijină pe analiza zonelor subconștiente ; parțial poate fi înglobat aici și ceea ce poartă numele de realism socialist în literatură, cu precădere în literatura rusă, care cere de la artă o descriere sintetică precum și propagarea noii orînduiri. Numitorul comun al acestor tendințe diverse și, parțial, incompatibile este atitudinea

polemică față de „artisticitate" atît de mult afișată în trecutul apropiat, cu alte cuvinte, o reacție împotriva supremației absolute a funcției estetice în artă, reacție manifestată în efortul de a apropia arta de zona fenomenelor extraestetice.

Sfera esteticului se dezvoltă deci ca un tot, iar în plus se menține într-o permanentă relație cu domenii ale lumii exterioare care nu realizează, la momentul dat, o funcție estetică. O asemenea unitate și integritate este posibilă numai pe baza conștiinței colective care unește obiectele învestite cu funcție estetică și conjugă conștiințele individuale izolate. Conștiința colectivă nu este o realitate psihologică [5], nici nu înțelegem prin această expresie o denumire sumară a unui ansamblu de elemente comune stărilor individuale de conștiință. Conștiința colectivă este un fapt social; ea poate fi definită ca locul de convietuire al sistemelor de fenomene culturale cum sînt limba, religia, știința, politica etc. Aceste sisteme sînt realități chiar dacă nu pot fi percepute prin simțuri. Ele își dovedesc existența prin aceea că manifestă energie normativă față de realitatea empirică. Așa, de exemplu, abaterea de la sistemul limbii, sistem depozitat în conștiința colectivă, se simte imediat și spontan și se consideră drept o greșeală. Și zona esteticului se află în conștiința colectivă tot ca un sistem de norme; dar despre aceasta vom vorbi în cel de al doilea capitol al lucrării de față.

Nu este îngăduit să considerăm conștiința colectivă ca pe ceva abstract, fără o legătură cu colectivitatea concretă în cadrul căreia se manifestă. De asemenea, această colectivitate concretă, ansamblul social, este diferențiată, la rîndul ei, lăuntric, în pături și medii sociale. Este de neînchipuit ca ceea ce noi numim conștiință socială să rămînă indiferent la această diferențiere a societății; observația este valabilă și pentru zona esteticului. Deși, prin supremația funcției estetice și autonomia ce decurge

---

[5] La o asemenea interpretare poate să ducă numai termenul nu prea fericit de „conștiință colectivă".

din ea, arta este considerabil izolată de societate şi eliminată din rîndul fenomenelor cu raportare directă şi activă la formele şi tendinţele sociale (a se vedea cunoscuta formulă kantiană: „das interesselose Wohlgefallen" *), arta pune, deci, o serie de probleme sociologice complicate. Cu atît mai mult pune asemenea probleme zona estetică extraartistică, spre care ne îndreptăm aici atenţia, ea fiind absorbită de sistemul general al morfologiei sociale şi participînd la procesele sociale.

Principalul prilej de a observa relaţia dintre zona estetică şi organizarea concretă a ansamblului social ni se va oferi atunci cînd vom aborda problema normelor estetice. Dar putem face şi din punctul de vedere al funcţiei estetice cîteva observaţii cu privire la sociologia esteticului:

1. Funcţia estetică poate să devină element de diferenţiere socială atunci cînd un anume obiect (sau act) are o funcţie estetică într-un mediu social, dar nu o are în alt mediu, sau cînd are o funcţie estetică mai slabă într-un mediu social decît în altul. Ca exemplu vom da observaţia lui P. Bogatîriov („Germanoslavica", anul XXII) că pomul de Crăciun, care are în oraşe o funcţie preponderent estetică, are în satele din răsăritul Slovaciei, unde a ajuns, ca „bun cultural în decădere", din mediul urban, o funcţie preponderent magică.

2. Funcţia estetică se manifestă prin însuşirile sale fundamentale ca factor de existenţă socială. Principala însuşire este aceea pe care E. Utitz (*Philosophie in ihren Einzelgebieten. Ästhetik und Philosophie der Kunst* [*Filozofia în compartimentele ei. Estetica şi filozofia artei*], p. 614) o defineşte ca putere de *izolare* a obiectului contaminat de funcţia estetică. Înrudită cu ea este definiţia după care funcţia estetică înseamnă concentrarea maximă asupra obiectului dat (L. Rotschild, *Basic Concepts in the Plastic Arts* [*Concepte fundamentale în artele plastice*],

* „Plăcere dezinteresată".

„The Journal of Philosophy", vol. XXXII, anul 1935, nr. 2, p. 42). Pretutindeni acolo unde în viaţa socială se iveşte nevoia de a scoate în evidenţă un act, un obiect sau o persoană, de a atrage atenţia asupra lor, de a le debarasa de corelaţii nedorite, apare şi funcţia estetică ca factor secundant. A se vedea, în acest sens, locul pe care îl ocupă funcţia estetică în cadrul diverselor ceremonii (inclusiv cele religioase), tenta estetică a festivităţilor. Prin capacitatea sa izolatoare, funcţia estetică poate să devină element de diferenţiere socială. Putem observa o sensibilitate sporită faţă de funcţia estetică, precum şi o mai intensă folosire a ei în rîndurile celor din societatea mai înaltă, care doresc să se deosebească de celelalte categorii sociale (aici funcţia estetică devenind element de aşa-zisă reprezentare), sau utilizarea conştientă a funcţiei estetice în scopul accentuării importanţei deţinătorilor puterii, al izolării lor de restul colectivităţii (îmbrăcămintea deţinătorului puterii, a celor care îl slujesc, reşedinţa lui etc.). Puterea de izolare a funcţiei estetice — sau mai degrabă capacitatea de a atrage atenţia asupra obiectului sau persoanei — face din funcţia estetică un secundant de seamă al funcţiei erotice, după cum se poate vedea, de exemplu, în cazul îmbrăcăminţii femeilor cînd, adesea, ambele funcţii se contopesc.

O altă însuşire importantă a funcţiei estetice este *plăcerea* pe care o provoacă. De aci rezultă capacitatea de a facilita acte cărora li se alătură ca funcţie secundară, eventual şi capacitatea de a intensifica sentimentul plăcerii caracteristic actului respectiv. În acest scop se foloseşte funcţia estetică în procesul educativ, în arta culinară, în standardul locativ etc. Este necesar, în sfîrşit, să ne referim şi la cea de a treia însuşire a funcţiei estetice, o însuşire specială, determinată de faptul că funcţia estetică este legată mai ales de *forma* obiectului sau a actului : este vorba de capacitatea de a suplini alte funcţii, pe care obiectul (lucru sau act) le-a pierdut în cursul evoluţiei sale. De aici provine foarte frecventa tentă estetică a relic-

velor, fie materiale (ruinele, costumul național acolo unde celelalte funcții practice, magice etc. s-au risipit), fie nemateriale (de exemplu, diversele ritualuri); în această categorie trebuie să înglobăm și operele științifice care, la vremea lor, au îndeplinit numai secundar o funcție estetică, pe lîngă funcția primordial intelectuală, dar care, după ce s-au consumat ca valoare științifică, se mențin cu funcție primordial sau absolut estetică. A se vedea F. Palacký, *Dějiny národa českého* [*Istoria poporului ceh*], sau operele lui Buffon. Astfel, funcția estetică, suplinind celelalte funcții, devine adesea factor de economicitate culturală în sensul că ea conservă produse și instituții — care și-au pierdut funcția practică inițială — pentru vremurile viitoare, cînd s-ar putea ivi din nou posibilitatea folosirii lor în scopuri practice.

Cu alte cuvinte, funcția estetică înseamnă cu mult mai mult decît o simplă spumă pe suprafața lucrurilor și a lumii, așa cum este considerată uneori. Ea intervine considerabil în viața socială și contribuie la dirijarea atitudinii — nu numai pasivă, ci și activă — a individului și societății față de realitatea înconjurătoare. În continuare ne vom ocupa, cum am spus, de analiza mai amănunțită a însemnătății sociale a fenomenelor estetice; drept introducere a fost nevoie să încercăm a delimita zona esteticului și de a examina dinamica dezvoltării lui.

II

Primul capitol al acestei lucrări a avut misiunea de a arăta dinamismul funcției estetice atît în raport cu fenomenele care posedă această funcție, cît și în raport cu societatea în care funcția estetică se realizează. În cadrul celui de al doilea capitol vom prezenta, în același sens, norma estetică. Dacă ne-a fost destul de dificil să demon-

străm mutabilitatea — de natură legică — a funcției estetice, care, prin definiție, are un caracter de energie, o sarcină și mai grea este aceea de a descoperi dinamica normei estetice, care are caracter de regulă cu pretenții de valoare imuabilă. Ca forță vie, funcția pare predestinată de a-și modifica mereu întinderea și făgașul, pe cînd norma, ca regulă și măsură, pare prin esența sa neschimbătoare. Estetica a apărut ca o știință a regulilor ce guvernează percepția senzorială (Baumgarten). Timp îndelungat s-a considerat că unica misiune a esteticii este examinarea condițiilor general obligatorii ale frumosului, condiții ce-și au valabilitatea în premise fie metafizice, fie, în cel mai rău caz, antropologice ; în acest al doilea caz, valoarea estetică și unitatea ei de măsură, norma estetică, erau concepute ca fapte constitutiv umane, decurgînd deci din natura omului. Mai demult, estetica experimentală, inițiată de Fechner, pornea de la axioma că există anumite condiții general valabile ale frumosului, și că, pentru a le descoperi, ar fi suficient să se elimine, prin cumulare de experimente, tot ce constituie oscilații întîmplătoare ale gustului individual. După cum se știe, cu timpul, estetica experimentală a fost silită să accepte ideea mutabilității normelor. Și alte direcții în estetica modernă au manifestat neîncredere față de ideea obligativității neîngrădite a normelor. În cea mai mare parte s-a manifestat fie un scepticism extrem față de existența și valabilitatea lor, fie tendința de a limita această valabilitate la un caz unic (norma considerîndu-se derivată din personalitatea artistului), eventual tendința de a salva obligativitatea generală a normelor printr-o extragere empirică a unor prescripții din operele create pînă acum și socotite drept model ; dar, în acest caz, obstacolul constă pe de o parte într-o inducție obligatoriu incompletă, pe de altă parte în *petitio principii*.

Nu ne vom ocupa de critica acestor soluții, ci vom încerca să le opunem argumentul pozitiv conform căruia contradicția dintre pretenția normei de a fi general vala-

bilă, pretenție fără de care norma n-ar putea exista, și caracterul ei limitat și schimbător nu este absurdă, putînd fi teoretic privită drept o antinomie dialectică, drept un ferment al mișcării de evoluție în întreaga zonă estetică. Argumentarea noastră se va referi, în cea mai mare parte, la problema raportului dintre norma estetică și organizarea socială, deoarece caracterul schimbător ca și obligativitatea normei nu pot fi înțelese și motivate nici din punctul de vedere al omului ca realitate biologică, nici din punctul de vedere al omului ca individ, ci numai din punctul de vedere al omului ca ființă socială. Cu toate acestea, înainte de a aborda direct sociologia normei estetice, va trebui să facem o analiză a esenței filozofice a acesteia și să reținem din această analiză cîteva adevăruri de bază.

Să pornim de la unele considerații generale asupra valorii și normei. Să acceptăm definiția teleologică a valorii ca o capacitate a unui lucru de a servi la atingerea unui anumit scop; firește, stabilirea scopului, ca și năzuința spre el depind de un anumit subiect și, deci, fiecare act de evaluare cuprinde și un moment de subiectivitate. Cazul extrem este atunci cînd un ins evaluează un anume lucru dintr-un punct de vedere absolut individual; în acest caz, actul evaluării nu se poate călăuzi după nici un fel de reguli, depinzînd integral de decizia liberă a individului. Mai puțin izolat este actul evaluării în cazurile cînd, deși rezultatul este valabil tot numai pentru un singur individ, el se referă la un scop cunoscut de către individ dintr-o experiență anterioară. Aici există posibilitatea de a ghida evaluarea după o anumită regulă, dar care regulă anume, aceasta rămîne, în fiecare caz în parte, să decidă liberul arbitru al individului. Despre normă se poate vorbi abia atunci cînd avem de-a face cu scopuri general acceptate, în raport cu care valoarea se resimte ca existînd independent de voința individului și de deciziile lui subiective, cu alte cuvinte ca fapt de conștiință colec-

tivă; în această zonă se situează şi valoarea estetică care dă măsura satisfacţiei estetice. În astfel de cazuri, valoarea este stabilizată de normă, adică de o regulă generală care urmează a fi aplicată la fiecare caz concret ce intră în sfera ei. Individul poate să nu fie de acord cu această normă, poate să încerce a o schimba, dar nu poate să-i nege existenţa şi obligativitatea colectivă nici chiar atunci cînd evaluează în contradicţie cu norma.

Cu toate că norma tinde spre o obligativitate necondiţionată, ea nu poate dobîndi nicicînd valoare de lege naturală — altfel ar deveni lege şi ar înceta să mai funcţioneze ca normă. Dacă, de exemplu, omul n-ar putea să depăşească limitele ritmului absolut, aşa cum nu poate percepe cu ochiul razele infraroşii şi ultraviolete, ritmul s-ar schimba dintr-o normă care se cere respectată, dar care poate să nu fie respectată, într-o lege a organismului uman respectată în mod obligatoriu şi involuntar. Deoarece norma, cu toate că năzuieşte spre o valabilitate nelimitată, prin însăşi această năzuinţă îşi pune singură limite. Ea poate fi încălcată, sau se întîmplă foarte des să existe paralel două sau mai multe norme aplicabile la aceleaşi cazuri concrete, măsurînd aceleaşi valori, norme care se concurează reciproc. Altfel spus, norma se bazează pe antinomia dialectică dintre valabilitatea necondiţionată şi potenţele ei reglatoare sau numai orientative, care implică eventualitatea încălcării lor. Orice normă manifestă această dublă direcţie antinomică, între polii căreia se află făgaşul evoluţiei ei. Dar diversele categorii de norme gravitează cînd către un pol, cînd către celălalt. Varietatea gravitaţiei iese în relief dacă punem faţă în faţă norma juridică, o normă care prin chiar denumirea ei obişnuită de „lege" arată că tinde spre o valabilitate necondiţionată, pe de o parte, şi norma estetică, mai ales în ipostaza ei cea mai proprie de normă artistică, servind de regulă doar ca fundal pentru o permanentă încălcare, pe de alta.

Dar se pot aduce argumente că și norma estetică manifestă tendințe către valabilitate generală. În dezvoltarea artelor există perioade care pun accentul pe valabilitatea necondiționată și eternă a normei. Spre ilustrare să amintim de literatura în perioada clasicismului francez și de literatura simbolistă. Credința în valabilitatea normei era în vremea clasicismului atît de puternică încît Chapelain a putut scrie următoarele în introducerea la eposul său *La Pucelle:* „În tratarea subiectului meu mi-a folosit doar cunoașterea destul de acceptabilă a meșteșugului necesar pentru asta. A fost mai degrabă o încercare... pentru a vedea dacă această specie de poezie, condamnată ca impracticabilă de cei mai mari scriitori ai noștri, este deplînsă pe drept și dacă teoria ei, care nu îmi era cu totul și cu totul necunoscută, nu mi-ar putea servi pentru a arăta, prin exemplul meu, prietenilor că o poți pune în practică cu sorți de izbîndă, fără a avea un spirit prea elevat" [6]. Pusă în termenii folosiți de noi, această afirmație exprimă încrederea totală că pentru a crea o valoare artistică este suficient să aplici pînă la capăt o anumită normă. În ce privește simbolismul, ajunge să amintim de dorința lui de a produce „opera absolută", valabilă oricînd, indiferent de epocă și ambianță socială, dorință atît de puternic prezentă la Mallarmé [7]. Ca dovadă a tendinței normei estetice către obligativitate absolută se poate aduce intoleranța reciprocă a normelor estetice în concurență, care se manifestă în faptul că, din motive polemice, norma estetică este înlocuită cu alta, mai autoritară, cum este cea morală, de exemplu — adversarul fiind calificat drept șarlatan, sau cea intelectuală — adversarul fiind calificat drept ignorant și prost. Chiar și atunci

---

[6] Citat după F. Brunetière, *L'Évolution des genres* [*Evoluția genurilor*]. Vezi versiunea românească *Evoluția criticii de la Renaștere pînă în prezent*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972, p. 94.

[7] Vezi *Předmluva k vydání Hlaváčkových Zalmů* [*Introducere la ediția „Psalmilor" lui Hlaváček*], unde se face o caracterizare a simbolismului din punct de vedere filozofic (Praga, 1934).

cînd ni se recunoaşte dreptul la o judecată estetică individuală, ni se cere dintr-o răsuflare să ne asumăm răspunderea pentru ea : căci gustul personal face parte din valoarea umană a persoanei respective.

Antinomia dintre obligativitatea necondiţionată a normei şi negaţia ei (permanenta schimbare) este valabilă deci şi pentru norma estetică, cu toate că, în aparenţă, negaţia predomină. Şi aici, ca şi pretutindeni, elementul pozitiv este fundamentul de la care trebuie să pornim la analiza caracterului specific al normei estetice. De aceea, trebuie să ne punem întrebarea dacă există într-adevăr anumite principii estetice decurgînd din natura umană, fiind deci elemente constitutive ale acesteia, care să justifice tendinţa normei estetice către dobîndirea unei valabilităţi cu caracter de lege. Am spus mai sus că estetica experimentală, într-o fază iniţială, a eşuat în tentativa de a descoperi asemenea principii. Deosebirea dintre concepţia noastră şi cea a esteticii experimentale rezidă în faptul că, pe cînd aceasta din urmă considera principiile drept norme ideale, a căror descoperire şi respectare ar asigura desăvîrşirea estetică, pentru noi ele sînt doar simple premise antropologice pentru teza antinomiei dialectice a normei estetice, teză care are ca antiteză, de egală însemnătate, negarea (deci încălcarea) principiilor constitutive.

Scopul funcţiei estetice este de a produce sentimentul plăcerii estetice. S-a spus, în primul capitol, că orice lucru sau act poate deveni purtător al funcţiei estetice, poate deveni, deci, obiect ca sursă de satisfacţie estetică. Există însă şi anumite premise în chiar structura obiectivă a lucrurilor (purtătoare de funcţie estetică), care facilitează apariţia sentimentului de plăcere estetică. Dar potenţa estetică nu este inerentă obiectului : pentru ca premisele obiective să se poată realiza trebuie să le corespundă ceva în structura subiectului plăcerii estetice. Premisele subiective pot avea motivări strict individuale, sau sociale, sau în fine antropologice, date de natura omului ca specie în

universul biologic. Aceste premise fundamentale, antropologice, sînt tocmai principiile care ne interesează. Există mai multe principii de acest fel. De pildă, în artele temporale (*Zeitkünste*), ritmul, susținut pe regularitatea circulației sîngelui și respirației (important este de reținut și faptul că organizarea ritmică a muncii convine cel mai bine omului); în artele spațiale, linia perpendiculară, orizontală, unghiul drept, simetria — toate putînd fi deduse din structura și poziția corpului uman (vezi A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* [*Conceptele fundamentale ale științei artei*], Leipzig-Berlin, 1905)[8]; pentru pictură, complementaritatea culorilor și alte cîteva fenomene de coloristică și intensitate a contrastului (vezi, de pildă, Šerackỳ, *Kvantitativní určení barevného kontrastů na rotujících kotoučích* [*Determinarea cantitativă a contrastului cromatic pe discurile rotative*], Praga, 1923); pentru sculptură, legea stabilității centrului de greutate. Din aceste principii pot fi deduse în mod direct altele, ca de pildă: din principiul simetriei, împărțirea suprafeței-cadru pornind de la punctul de intersecție a diagonalelor (simetria absolută). Există și alte principii care — cu toate că legătura lor cu baza antropologică este cu mult mai puțin evidentă decît în cazurile amintite mai sus — nu pot fi ignorate; așa este, de pildă, secțiunea de aur. Ca suprastructură nemijlocită a principiilor constitutive trebuie considerate unele norme convenționale care, printr-o îndelungată obișnuință, au devenit de o evidență ce permite deformarea fără ca din conștiință să dispară ca fundal (vezi, de pildă, repertoriul de consonanțe în muzica la octavă, care, precum se știe, s-a extins o dată cu evoluția muzicii). Enumerarea principiilor antropologice de mai sus nu are pretenția de a fi completă. Dar oricît de completă ar fi o asemenea enumerare, este mai dinainte sigur că

[8] Vezi și G. Semper, *Kleine Schriften* [*Mici scrieri*], Berlin u. Stuttgart, 1884, articolul *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbol* [*Despre legitatea ormală a epitetelor ca simbol artistic*], p. 326 u.

rețeaua acestor principii n-ar putea fi vreodată atît de întinsă și de densă încît să cuprindă echivalentele tuturor normelor estetice de detaliu posibile. Pentru ca norma estetică să aibă o bază antropologică, este suficient să existe o legătură fie și parțială între ea și baza psihofizică.

Întrebarea la care trebuie să răspundem acum este cum funcționează aceste principii în raport cu normele adevărate. A socoti că înseși principiile sînt norme, niște norme ideale de a căror realizare depinde atingerea desăvîrșirii estetice, ar însemna să negăm istoria artelor. Fiindcă în istoria artelor aceste principii nu sînt, de regulă, respectate și, nu numai atît, putem observa cum alternează perioade cînd există tendința de maximă respectare a normelor cu perioade de maximă încălcare a lor. Perioadele de deformări — mai moderate sau mai radicale — sînt mai frecvente decît celelalte și, oricum, nu pot fi calificate, fără discernămînt, drept decadente. Caracteristic este și faptul că o exagerată respectare a principiilor antropologice se transformă în indiferență estetică. Ritmul precis al mașinilor, simetria figurilor geometrice etc. sînt indiferente din punct de vedere estetic. Dar importanța imensă a principiilor antropologice constitutive constă în aceea că ele aduc întreaga varietate a normelor estetice, așa cum apar sincronic (static) sau diacronic (temporal dinamic), la un numitor comun : structura psihofizică a omului ca specie constituie un criteriu spontan de evaluare a concordanței sau neconcordanței dintre normele concrete și această structură umană. Principiile antropologice nu servesc la limitarea dezvoltării și modificării normelor, ci ca bază fermă în raport cu care metamorfoza normelor poate fi percepută ca o încălcare a ordinii [9]. Forța centri-

---

[9] K. Teige, *Neoplasticismus a suprematismus* [*Neoplasticismul și suprematismul*], în *Stavba a báseň*, 1927, p. 114 ; „Principial, și în arhitectură ne putem exprima în favoarea asimetriei, avînd multe motive obiective să o facem. Dar atunci va trebui să acceptăm simetria ca un caz particular al asimetriei".

fugă, adică tendințele deformatoare, n-ar putea acționa dacă n-ar exista concomitent și forța centripetă, reprezentată de principiile antropologice constitutive. Șklovski, care afirma (în *Arta ca procedeu*, în vol. *Teoria prozei* [*Teorie prózy*], Praga, 1933) * că deformarea artistică înseamnă o mare risipă de energie, putea să aibă dreptate numai cu condiția ca undeva, la temelia lucrurilor, ca un pol pozitiv disimulat, să acționeze legea conservării energiei, altfel deformarea ar înceta de a mai fi ceea ce este, adică o negare a ordinii. În zona esteticului, principiile antropologice constitutive sînt expresia tendinței de maximă conservare a energiei.

Am încercat în rîndurile de mai sus să dăm o motivare filozofică a multitudinii normelor estetice (coexistența normelor care se concurează reciproc), ne mai rămîne să dăm și o explicație genetică : să lămurim cum anume se ajunge la această multitudine. De aceea, va trebui să privim norma ca pe o realitate istorică, adică să pornim de la ideea modificării ei în timp. Caracterul schimbător al normei rezultă din natura ei dialectică, așa cum am amintit mai sus. Din acest motiv, modificarea în timp este comună pentru norma estetică și pentru alte genuri de norme ; orice normă se modifică chiar și pentru faptul că este aplicată mereu și trebuie să se adapteze, deci, unor noi exigențe practice. Așa, de exemplu, normele lingvistice, gramaticale, lexicale sau stilistice se transformă neîncetat. Dar aici schimbarea este — cu excepția formelor ce țin de patologia limbii, de așa-zisele limbi speciale — insesizabil de lentă, încît problema schimbărilor în limbă reprezintă una din cele mai dificile probleme ale lingvisticii. Normele limbii — ca urmare a finalității practice a limbii și ca urmare a faptului că, avînd o funcție de comunicare, limba nu năzuiește spre creație — sînt mult mai stabile

---

* În românește în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de M. Nasta și Sorin Alexandrescu, ed. Univers, București, 1972, pp. 157 – 171.

decît cele estetice, şi totuşi se schimbă. În procesul de aplicare la un material concret, chiar şi unele norme care sînt mai stabile decît cele lingvistice, se dovedesc a fi supuse schimbărilor. Aşa este cazul normelor juridice care, cum am mai spus, prin însăşi denumirea lor de „legi", manifestă tendinţa de a fi aplicate necondiţionat şi coercitiv. Şi Engliš (*Teleologie jako forma vědeckého poznání* [*Teleologia ca formă a cunoaşterii ştiinţifice*], Praga, 1930), cu toate că încearcă să delimiteze strict gîndirea „normativă" deductivă de gîndirea axiologică „teleologică", spune că „interpretarea *per analogiam*", necesară în soluţionarea unor cazuri pe care legislatorul nu le-a avut direct în vedere atunci cînd a formulat legea, „nu e nicidecum interpretare, ci, de fapt, o activitate normativă şi codurile juridice dau, din această cauză, împuterniciri speciale pentru asemenea interpretare, ceea ce n-ar fi necesar dacă n-ar fi vorba decît de interpretarea normelor existente".

Normele estetice se transformă şi ele în procesul aplicării. Dar dacă normele juridice, în măsura în care nu-i vorba de o legislaţie reală, se modifică în limite foarte înguste, iar normele lingvistice se schimbă insesizabil dar sigur, normele estetice se modifică pe o arie foarte largă şi nedisimulat. Ele nu se schimbă la fel de intens în toată zona esteticului. Schimbarea este mai vizibilă în artă, unde încălcarea normei estetice reprezintă unul din procedeele principale de efect artistic. Cu aceasta am ajuns în pragul ştiinţei privind dezvoltarea fenomenelor artistice, o ştiinţă vastă şi complicată prin corelaţiile care se stabilesc între diversele probleme. Aici nu putem zăbovi cu expunerea lor amănunţită şi sistematică (o încercare de sistematizare am făcut-o în studiul *Polákova Vznešenost přírody* [*„Măreţia naturii" de Polak*], Praga, 1934, dar avînd în vedere celelalte probleme, de care intenţionăm să ne ocupăm în cadrul studiului de faţă, va trebui să spunem totuşi cîteva cuvinte despre modul în care norma estetică se modifică şi se proliferează în artă.

Opera de artă reprezintă întotdeauna o aplicare neadecvată a normei estetice. Ea deformează starea precedentă nu dintr-o necesitate involuntară, ci cu intenție, și din această cauză efectul este foarte vizibil. În artă, norma este încălcată necontenit. Trebuie însă să atragem atenția asupra faptului că, examinînd norma estetică sub aspectul dezvoltării ei, vom folosi cuvîntul „încălcare" în alt sens decît l-am folosit mai sus, cînd a fost vorba de nerespectarea principiilor estetice; aici vom înțelege prin „încălcare" raportul dintre norma anterioară și norma cea nouă, deosebită de prima și aflată abia în stadiu de constituire. Încălcarea principiilor antropologice de către o anumită normă concretă și încălcarea normei mai vechi de către o alta, recent apărută, sînt două lucruri diferite. În cursul dezvoltării se poate întîmpla ca o normă, în consens cu respectivul principiu constructiv antropologic (de exemplu, ritmul poetic care respectă cu strictețe schema metrică), să fie socotită drept o încălcare violentă dacă înaintea ei a existat o perioadă de mare deformare a acestui principiu; a se vedea părerea unuia dintre teoreticienii ruși ai literaturii, care afirmă că putem auzi liniștea dacă înainte am ascultat bubuituri de tun. Istoria artei, dacă o privim din punctul de vedere al normei estetice, ni se înfățișează ca o istorie a revoltelor contra normelor dominante. De aci rezultă însușirea particulară a oricărei arte autentice de a transmite, prin impresia pe care o produce, un amestec de satisfacție și insatisfacție estetică. F. X. Šalda a sesizat această însușire foarte bine: „Impresia pe care ne-o lasă [o operă artistică viabilă] este mai degrabă o impresie de ceva dur și auster... decît de elegant și catifelat, de ceva ce se detașează violent de convenția și comoditatea plăcută a expresiei artistice... La începutul carierei sale, orice creator autentic pare atît specialiștilor cît și amatorilor inițiați lipsit de maturitate, iar despre opera lui se vorbește ca despre ceva interesant, o curiozitate, fără a fi direct apreciată ca operă frumoasă și de bun gust"

(*Boje o zítřek. Nová krása, její geneze a charakter* [*Lupta pentru viitor. O nouă frumusețe, geneza și natura ei*]). Termenul „bun gust", folosit de Šalda, amintește fără voie una dintre modalitățile cele mai radicale de încălcare a normei estetice, în artă : încălcarea cu bună știință a normei cu ajutorul lipsei de gust.

Ce este lipsa de gust ? Ea nu este nici pe departe ceea ce nu se potrivește cu norma estetică valabilă la un moment dat. O noțiune mai largă decît cea a „lipsei de gust" este noțiunea de „urît". Ceea ce ni se pare a nu fi în concordanță cu norma estetică se consideră drept urît. Despre lipsa de gust vorbim atunci cînd apreciem un obiect la care vedem străduința spre realizarea normei estetice, dar și incapacitatea de a o realiza ; fenomenele naturale pot fi urîte, dar nicidecum lipsite de gust, cu excepția unor cazuri cînd un fenomen natural ne evocă un anume produs uman. Neplăcerea pe care ne-o provoacă un obiect lipsit de gust nu se bazează numai pe sentimentul neconcordanței cu norma estetică, ci și pe sentimentul amplificat de repulsie față de neputința autorului. De aceea, lipsa de gust pare ceva categoric opus artei, arătîndu-ne și prin denumirea sa incapacitatea de a atinge scopul artistic propus. Cu toate acestea, arta folosește uneori lipsa de gust în scopurile sale. Un exemplu semnificativ îl constituie arta plastică suprarealistă care utilizează — ca teme și ca elemente pentru colaje picturale sau sculpturale — produse ale vremurilor de maximă decădere a gustului (sfîrșitul secolului al XIX-lea), adesea imitații industriale ale artelor sau artizanatului, gravuri din reviste, ilustrate etc. În acest fel, norma artelor „superioare" este încălcată cît se poate de radical, iar sentimentul de neplăcere estetică devine, în modul cel mai provocator cu putință, parte din impresia estetică. Am ales cazul suprarealismului pentru violența cu care acesta încalcă norma estetică. Deși alte perioade și orientări artistice nu afișează cu tot atîta ostentație neplăcerea estetică, totuși aceasta reprezintă un element

permanent al artei vii. Dacă ne-am pune întrebarea cum e posibil ca arta, acest privilegiat domeniu al esteticului, să provoace neplăcere fără a înceta să fie artă, răspunsul ar fi următorul : plăcerea estetică are nevoie, pentru a fi dusă la intensitatea sa maximă, așa cum se întîmplă în artă, de sentimentul neplăcerii ca antinomie dialectică. În artă, chiar și în cazurile de maximă violentare a normei, impresia precumpănitoare este cea de plăcere, iar neplăcerea constituie doar un mijloc de a amplifica și mai mult impresia majoră ; nu este întîmplător faptul că estetica suprarealistă este programatic hedonică. Valoarea artistică este indivizibilă ; și elementele care provoacă nemulțumire devin în ansamblul operei elemente pozitive, dar numai în acest ansamblu : scoase din structura operei, ar deveni valori negative.

Opera de artă încalcă deci întotdeauna, într-o măsură mai mică sau mai mare, norma estetică valabilă la un moment dat. Dar și în cazurile de maximă abatere de la normă, opera de artă trebuie, concomitent, să o respecte. Sînt în istoria artelor perioade cînd respectarea normei precumpănește în raport cu deformarea. În opera de artă există întotdeauna ceva ce o leagă de trecut și ceva care năzuiește către viitor. De regulă, sarcinile sînt împărțite între diversele elemente componente : unele respectă norma, altele o duc la dezagregare. E posibil ca, în clipa cînd o operă ajunge în fața publicului, să iasă mai pregnant în relief latura care o diferențiază de trecut ; cu timpul însă devin evidente relațiile ei cu evoluția precedentă a artei. La prima sa expunere, tabloul lui Manet *Dejun pe iarbă* a provocat nemulțumire, fiind socotit o lucrare de inovație revoluționară. Abia mai tîrziu au ieșit la iveală legăturile evident puternice care unesc pe Manet cu predecesorul său Courbet atît în materie de compoziție, cît și în maniera de a colora (o analiză amănunțită a fost făcută de Deri în *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* [*Pictura în secolul al XIX-lea*], Berlin, 1920). Dar și în cazul unei aprecieri pozitive a unui fenomen artistic nou, este posibil

ca, în primul moment, din pricina impresiei puternice pe care o lasă încălcarea normei de pînă atunci, să nu se vadă şi consonantele cu această normă ; în cazul lui Bezruč ne-a arătat-o M. Hýsek (*Tři kapitoly o Petru Bezručovi* [*Trei capitole despre Petr Bezruč*], Brno, 1934).

O operă artistică vie oscilează întotdeauna între norma trecutului şi norma viitorului : prezentul, prin prisma căruia o percepem, nu este altceva decît tensiunea dintre norma trecutului şi tendinţa de încălcare a ei, tendinţă care devine parte integrantă din norma viitoare. Putem da un foarte sugestiv exemplu din domeniul picturii impresioniste. Una dintre normele tipice, fundamentale ale impresionismului este dorinţa de a înfăţişa o impresie senzorială nudă, nedeformată de nici o interpretare intelectuală sau emoţională ; în acest sens, impresionismul este corelatul naturalismului în literatură. Totodată însă, de la bun început, în cadrul impresionismului dormitează şi cu timpul se trezesc tot mai mult tendinţe inverse : spre deformarea coordonatelor reale ale datelor senzoriale cu privire la obiectul înfăţişat ; în acest sens, impresionismul, în special cel tîrziu, devine contemporan cu simbolismul literar. Tranziţia dintre cele două tendinţe contradictorii este facilitată din punct de vedere plastic de anularea contururilor lineare, implicit a perspectivei lineare, ca şi transformarea contururilor într-un joc al petelor de culoare. Amîndouă aceste tendinţe contradictorii sînt catalogate în istoria artei sub un singur nume : impresionism. Aşa se întîmplă întotdeauna în istoria artei : nici una dintre etapele de dezvoltare nu corespunde în întregime normei preluate de la etapa precedentă, ci încălcînd-o creează o alta, nouă. Produsul care ar corespunde în întregime normei preluate ar fi un produs standardizat, repetabil ; aşa sînt numai operele epigonice, pe cînd operele artistice viguroase sînt irepetabile, iar structurile lor sînt, cum am amintit mai înainte, indivizibile, deoarece multitudinea de elemente eterogene se cimentează într-o construcţie unică. Cu timpul dispare sentimentul contradicţiilor pe care struc-

tura artistică le reunește într-un echilibru aproape forțat : opera devine astfel realmente unitară și frumoasă în sensul procurării unei satisfacții estetice netulburate de nimic. F. X. Šalda a intuit exact lucrurile atunci cînd a scris că „frumusețea ne-o dă numai perspectiva depărtării" (*Boje o zítřek* [*Lupta pentru viitor*], articolul *Nová krása, její geneze a charakter* [*O nouă frumusețe, geneza și natura ei*]). Structura se poate descompune în norme de detaliu aplicabile, fără primejdii, și într-un cîmp exterior structurii în care au apărut sau chiar dincolo de domeniul artei. Ori de cîte ori are loc un asemenea proces, etapa de dezvoltare încă actuală intră în depozitul cu recuzită al istoriei, dar normele pe care le-a creat pătrund încet în toată zona esteticului fie ca ansamblu de norme (canon), fie separat (în grupuri de norme sau izolat). Tot ce am spus pînă aici despre procesul de formare a normelor este valabil în întregime numai pentru o anumită artă, arta pe care din lipsa unui termen mai potrivit o numim „superioară". Aceasta este arta pe care (cu rezervele pe care le vom formula mai jos) o emană pătura socială dominantă. Arta superioară este izvorul, sursa de reînnoire a normelor estetice ; paralel există și alte forme de artă (arta de salon, de bulevard, populară etc.), dar, de regulă, acestea nu fac decît să asimileze norma creată în sfera artei superioare. În afară de artă, cu toate formele ei, există, așa cum am arătat în capitolul întîi, și fenomene estetice extraartistice. Se pune întrebarea în ce fel pătrund în *acest* domeniu normele estetice create în artă.

Este locul să reamintim ce-am spus în primul capitol despre trecerea fluidă de la artă la celelalte fenomene estetice. F. Paulhan scrie că „artele superioare, cum ar fi pictura sau sculptura, sînt, în felul lor, și niște arte « decorative » : un tablou sau o sculptură au scopul de a împodobi o sală, un salon, o fațadă" (*Mensonge de l'Art* [*Minciuna artei*], Paris, 1907) ; drept explicație la acest citat vom spune că Paulhan înțelege prin artă decorativă „acel gen de activitate care prelucrează materiale, dîndu-le o formă

utilă, sau care se rezumă la a le ornamenta" ; artele decorative, în concepţia lui Paulhan, ca şi a francezilor în genere, nu sînt arte autentice, ci artizanat, cu alte cuvinte nişte fenomene estetice extraartistice. Paulhan arată că funcţia decorativă ca şi cea practică pot să suprapună arta celorlalte zone ale fenomenelor estetice pînă la o totală identificare cu ele. Ne-o spune sugestiv O. Hostinský : „De vreme ce socotim operă arhitecturală un portal cu uşi ornamentate, cu ce drept punem mai prejos nişte opere executate, poate, de acelaşi meşter, ca de pildă un scrin splendid sau o altă mobilă ?" (*O významu průmyslu uměleckého* [*Despre însemnătatea unei industrii a artelor*], Praga, 1887). Aici este schiţată una dintre legăturile fireşti ale artei cu restul zonei esteticului ; există însă multe alte căi prin care normele se revarsă din zona normativă a artelor superioare în zona extraartistică.

Încă un exemplu : influenţa gesticii teatrale asupra gesticii care ţine de sfera aşa-ziselor bune maniere. Este ştiut că „bunele maniere" au o puternică tentă estetică (despre aceasta vezi M. Dessoir, *Ästhetik und algemeine Kunstwissenschaft* [*Estetica şi ştiinţa generală a artei*]), dar ele îndeplinesc cu precădere o altă funcţie : de a facilita şi a reglementa relaţiile sociale dintre membrii unei colectivităţi. Este vorba, deci, de un fapt estetic extraartistic, adevăr valabil şi cu privire la gesturi în sensul cel mai larg, incluzînd printre ele mimica şi unele fenomene lingvistice, mai ales intonaţia şi articulaţia. Funcţiei estetice îi revine misiunea de mare importanţă de a tempera expresivitatea iniţială spontană a gestului şi de a transforma gestul-reacţie în gest-semn. Observăm un fenomen interesant, şi anume că gestica socială diferă nu numai de la un popor la altul (chiar atunci cînd e vorba de popoare cu o cultură aproape identică şi, în cadrul lor, de aceleaşi pături sociale), ci şi, foarte radical, chiar şi la acelaşi popor de la o epocă la alta. Ca să ne dăm seama de acest fenomen, este suficient să privim tablouri şi desene, mai ales gravuri

și fotografii dintr-o vreme relativ nu prea îndepărtată, cum sînt deceniile cinci și șase ale secolului trecut. Pînă și gesturile cele mai obișnuite, ca de exemplu statul liniștit în picioare, ni se par exagerat de patetice : persoanele înfățișate în această poziție împing înainte piciorul pe care nu cade greutatea corpului, brațele par a exprima o emoție disproporționată în raport cu situația etc. Gesticulația este supusă deci unui proces de evoluție. Care este izvorul acestei evoluții ? După cum percepția senzorială, mai ales percepția vizuală și auditivă, se dezvoltă sub influența artei (pictura și sculptura îi permit omului să resimtă mereu, în chip nou, actul vederii, iar muzica actul auzului), după cum literatura reînnoiește mereu în om sentimentul vorbirii ca raport creator față de vorbire, gesticulația posedă și ea o artă care o reînnoiește necontenit : este arta actoriei, din vremuri străvechi cultivată în teatru, de la o vreme și în cinematografie. Pentru actor, gestul este fapt artistic cu funcție dominant estetică. Prin aceasta el este eliberat din contextul relațiilor sociale, dobîndind, într-o măsură sporită, calitatea de a se transforma. Noua normă care va ieși din această transformare va trece de pe scenă în sală. Influența actorului asupra gesticulației a fost recunoscută din vremuri străvechi de pedagogi, ducînd la folosirea exercițiului amator de actorie ca mijloc de educație (așa-zisele piese școlărești umaniste). În vremurile noastre, această influență este izbitor de puternică și se exercită în special prin intermediul filmului : în fața ochilor noștri, în decurs de numai cîțiva ani, s-a manifestat, în special la femei, mai înclinate decît bărbații spre imitație, în tot sistemul de gesturi, de la mers pînă la cele mai neînsemnate mișcări, cum ar fi modul de a deschide pudriera și jocul mușchilor faciali. În acest scop, noile norme estetice se revarsă în mod direct din artă în viața cotidiană, prin intermediul atelierelor meșteșugărești sau ale saloanelor. În zona extra-artistică ele dobîndesc o importanță cu mult mai mare

decît în artă, unde au luat naştere, deoarece aci funcţionează ca autentice criterii de apreciere a valorilor, nu numai ca fundal pentru a fi încălcate.

Dar nici acest fel de realizare a normelor nu se desfăşoară în mod automat, deoarece în acest proces norma suferă diverse influenţe, printre altele şi influenţa modei. Prin esenţa sa, moda nu este un fenomen preponderent estetic, ci mai degrabă economic ; H. G.Schauer o defineşte ca „dominaţia exclusivă de care se bucură o vreme pe piaţă un anume produs", iar economistul german W. Sombart a dedicat aspectului economic al modei un întreg studiu (*Wirtschaft und Mode* [*Economie şi modă*]). Totuşi, printre numeroasele funcţii pe care le are moda (socială, uneori politică, erotică — în cazul modei vestimentare), funcţia estetică este foarte importantă. Moda are o influenţă nivelatoare asupra normei estetice prin aceea că tinde să lichideze concurenţa multiplelor norme paralele în favoarea uneia singure; după războiul mondial, cînd moda devine un factor tot mai activ, se ajunge — cel puţin în ţinuturile noastre — la ştergerea deosebirilor dintre îmbrăcămintea orăşenească şi cea sătească, dintre îmbrăcămintea generaţiei mai vîrstnice şi a celei mai tinere. Pe de altă parte, nivelarea este compensată prin succesiunea rapidă a normelor pe care le aduce moda; aici nu-i nevoie de exemple, suficient fiind să răsfoim jurnalele de modă pe cîţiva ani. Zona specifică de acţiune a modei o alcătuiesc fenomenele estetice extraartistice, dar moda face uneori incursiuni şi în artă, mai ales în unele ramuri colaterale ale acesteia, aşa cum sînt artele de salon sau bulevardiere, acţionînd aici înainte de toate ca element care exercită influenţă asupra consumului; a se vedea predilecţia pentru tablouri cu anumite subiecte ca parte integrantă dintr-o locuinţă standard (de exemplu tablouri cu flori etc.); se poate întîmpla să ajungă în situaţia de element component al locuinţei curente şi o operă anume, cum este

cazul tabloului *Răstignire* de Max, care putea fi întîlnit, cu ani în urmă, în anumite case [10].

Am spus mai sus că izvorul din care ies norme estetice sînt artele înalte și că de aici se revarsă în celelalte domenii ale esteticului. Dar lucrurile nu sînt chiar așa de simple; normele nu se succed cu ritmicitatea valurilor care se izbesc de malul mării, unde un nou val vine abia după ce precedentul s-a spart. Normele care s-au înfipt solid într-o anumită zonă a esteticului sau într-un mediu social pot supraviețui foarte multă vreme; noile norme li se alătură și *astfel se naște coexistența și concurența mai multor norme estetice paralele.* Sînt cazuri, mai ales în folclor, cînd normele estetice rezistă timp de cîteva secole. Este în genere cunoscut faptul că „Renașterea tîrzie și barocul au furnizat modele pentru formele arhitectonice preluate de țărani (la cehi), că formele costumelor orășenești și nobiliare, în cursul diverselor mode care s-au succedat începînd cu secolul al XVI-lea, și-au pus amprenta pe costumele populare și pe ornamentația lor, că în materie de artă decorativă populară — pictură, sculptură în lemn, țesături — modelele trebuiesc căutate în pictura și sculptura în lemn din epoca Renașterii tîrzii și a barocului" (*Československá vlastiveda* [*Istoria Cehoslovaciei*], VIII, Praga, 1935, p. 201). Cu privire la țesăturile populare slovace, V. Pražák a arătat că „populația slovacă de la țară își împodobea chiar și în secolele al XIX-lea și al XX-lea țesăturile cu ornamente renascentiste aduse în Slovacia de moda aristocratică din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (*Bratislava*, VII, p. 251 și urm.). Din sfera literaturii situate la hotarul dintre folclor și poezia cultă, pot fi citate inscripțiile funerare din cimitirul de la Albrechtice de lîngă Písek — apărute

---

[10] Vezi același studiu al lui H. G. Schauer, *Móda v literatuře* [*Moda în literatură*], în care pe baza motivului literar al infidelității conjugale, se relevă un aspect interesant, și anume că moda literară, spre deosbire de moda propriu-zisă, se distinge prin inerție și că moda ca factor de creație literară poate dăuna relației directe dintre tematica literară și starea reală a societății. Studiul a fost prima dată publicat în „Moravské listy", 1890, republicat în: H. G. Schaue. *Spisy* [*Opere*]. Praga, 1917.

în deceniile al patrulea și al cincilea din secolul al XIX-lea, care, pe lîngă versificația silabică, conservă o întreagă poetică a poeziei baroce din secolele al XVII-lea—al XVIII-lea, cum o dovedesc, de pildă, compararea muncii olarului cu creația divină, motiv tipic al poeziei baroce și medievale, sau înfățișarea naturalistă a corpului omenesc, mîncat de bube, ca în versurile :

> Z noh schromělých nepřestalo shnilé maso padati,
> Až v nich bylo zřetedlně holé kosti viděti,
> Obličej ji strupovina skoro celý potáhla,
> K rozmnožení jeji bídy i slepota přitáhla[11].

[Carnea putredă cădea de pe oloagele-i picioare / Deslușit vedeai încoa' oasele din mădulare / Fața, bubele cojite toată i-au acoperit / Și-ntr-o bună zi, sărmanul, de orbire fu lovit.]

Este suficient să confruntăm această descriere cu descrieri autentic baroce, de pildă cu *Píseň o smrti* [*Cîntare despre moarte*] de Koniás, citată de J. Vlček (în *Dějiny české literatury* [*Istoria literaturii cehe*], II, 1, p. 56), ca să fie clar că în cazul inscripțiilor de la Albrechtice este vorba de o reminiscență autentică a canonului poetic baroc în epoca cînd apărea poemul *Máj* de Mácha, cea mai de seamă operă a romantismului ceh. În primele două cazuri citate (folclorul ceh și slovac), longevitatea normei se explică prin cuprinderea normei și funcției estetice într-un sistem ferm de cele mai felurite norme și funcții, lucru devenit regulă în folclor (așa cum se va vedea mai jos), pe cînd în al treilea caz (inscripțiile funerare), explicația o găsim, pare-se, în petrificarea unei specii poetice, poezia religioasă, care, în perioada de apariție a inscripțiilor, era deja un produs arhaic.

Am adus exemple de reminiscențe realmente izbitoare în împărăția normelor estetice ; asemenea cazuri sînt rela-

---

[11] Datarea și citatul după R. Rožec, *Staré nápisy na náhrobních kapličkách na hřbitově v Albrechticích* [*Vechi inscripții pe carourile din cimitirul de la Albrechtice*], Písek.

tiv rare și pot apărea numai în anumite condiții specifice. Dar coexistența normelor de vîrste diferite este, în sfera esteticului, o chestiune curentă. Dacă ne aruncăm o privire asupra literaturii cehe contemporane, vom observa că, în afară de structura pe care o putem numi în linii mari postbelică (avînd conștiința că-i vorba de un conglomerat de mai multe norme parțial petrificate), persistă și canonul simbolist și cel fixat de curentul *Lumír*-ului, iar pe undeva pe la periferie, ca de exemplu în poezia pentru tineret, uneori și canonul *Máj*-ului, cu alte cuvinte un grup de patru norme dintr-o dată. La fel am putea să descoperim și în prezentul altor arte cîteva canoane paralele; în pictură le vom găsi pe toate, de la impresionism la suprarealism. O imagine și mai certă în această privință decît situația pe care ne-o oferă cutare sau curate artă ne-ar putea fi dată de o statistică a consumului, de exemplu, pentru literatură, o statistică a cititorilor. Dar și în afara artei coexistă norme diverse. Este îndeobște cunoscut faptul că obiecte purtătoare ale funcției estetice, cum ar fi mobila, îmbrăcămintea etc., sînt diferențiate atît în producție, cît și în comerț nu numai după material și execuție, ci și după diversele gusturi.

Există deci întotdeauna, concomitent, în aceeași colectivitate o pluritate de canoane estetice [12]. Cunoaștem lucrurile acestea nu numai dintr-o experiență obiectivă, exemplificată mai sus, dar și dintr-o experiență subiectivă. Tot așa cum fiecare dintre noi este în stare să stăpînească mai multe forme ale acelciași limbi, de pildă

---

[12] Vezi afirmația lui O. Hostinský în lucrarea *O socializaci umění* [*Despre socializarea artei*] Praga, 1903: „În popor — ca dealtfel și în păturile mai avute și mai culte — nu domnește nicidecum un gust unitar, ci dimpotrivă, găsim gusturile cele mai diferite, motiv pentru care atitudinea poporului față de artă nu poate fi redusă la o singură formulă; în rest, o simplă privire asupra repertoriului teatral, asupra lecturilor literare ale celor mai largi cercuri, asupra comerțului cu tablouri ne dovedește inconsistența unui asemenea doctrinarism. Iar acest amestec pestrit nu ne apare numai ca o bogată scară de la gustul cel mai prost la cel mai de calitate, ci și ca o structură stratificată istoricește, astfel încît ceea ce place astăzi diferitilor indivizi reprezintă în medie o evoluție artistică de peste un secol".

mai multe dialecte sociale, subiectiv ne sînt accesibile mai multe canoane estetice (a se vedea din nou exemplele de literatură date mai înainte), deşi, de regulă, numai unul dintre ele ne este pe deplin adecvat şi formează parte integrantă din gustul nostru. Coexistenţa mai multor canoane în cadrul aceluiaşi colectiv nu este nicidecum paşnică : fiecare dintre ele manifestă tendinţa de a dobîndi valabilitate generală şi de a elimina pe celelalte ; aceasta rezultă din pretenţia normei estetice de a deveni absolut obligatorie, fapt despre care am vorbit. Cu deosebită forţă de expansiune se manifestă canoanele mai recente faţă de cele de dată mai veche. Dar prin această intoleranţă reciprocă este pusă în mişcare întreaga zonă estetică. De intoleranţa diverselor canoane ţine şi faptul, asupra căruia ne-a atras luarea-aminte G. Tarde (*Les lois de l'imitation* [*Legile imitaţiei*], Paris, 1895, p. 375), că normele estetice, la fel ca cele morale, au adesea un caracter negativ, adică sînt formulate ca interdicţii.

Diversele canoane estetice se deosebesc între ele prin vîrsta lor, aşa cum am arătat. Dar deosebirile nu sînt numai de vîrstă, ci şi de calitate ; un canon este cu atît mai accesibil, cu atît mai puţin dificil de înţeles cu cît e mai vechi. În consecinţă, se poate vorbi de o autentică ierarhie a canoanelor, o piramidă avînd în vîrf cel mai recent canon, dintre toate cel mai puţin automatizat şi cel mai puţin dependent de alte genuri de norme. Din ce în ce mai jos, către baza acestei ierarhii, se află canoanele mai vechi, mai automatizate şi mai profund înlănţuite cu celelalte categorii de norme (despre raportul dintre normele estetice şi celelalte norme vom vorbi mai jos). Se insinuează ideea că ierarhia canoanelor estetice s-ar afla într-o relaţie directă cu ierarhia straturilor sociale : cea mai tînără normă, cea de la vîrf, pare a corespunde stratului social cel mai înalt şi, continuînd paralelismul celor două scări ierarhice, straturilor inferioare s-ar zice că le corespund canoane din ce în ce mai vechi. Ca schemă cu valabilitate foarte generală, ideea nu este lipsită de îndreptă-

țire, cu condiția să nu fie acceptată în mod dogmatic ca model obligatoriu al realității.

În primul rînd, nu trebuie să uităm că, în privința raportului dintre morfologia socială și norma estetică, are importanță nu numai segmentarea societății în straturi, adică segmentarea verticală, căci acest raport este determinat și de segmentarea orizontală, adică de diferențele de vîrstă, sex, profesie[13]. Pot avea un anume rol toate genurile de segmentare orizontală. Așa, de pildă, deosebirea de generație poate face ca membri aparținînd aceleiași pături sociale să aibă gusturi diferite și, invers, oameni aparținînd unor categorii sociale diferite, dar făcînd parte din aceeași generație, pot avea gusturi apropiate. Dealtfel, deosebirile dintre generații constituie focarul celor mai multe revoluții estetice, care promovează noi canoane sau transferă canoanele dintr-o ambianță socială într-alta. Un fenomen foarte curent sînt deosebirile de gust dintre bărbați și femei; uneori, femeile pot să fie mai conservatoare în plan estetic decît bărbații — cum se întîmplă în mediul folcloric; alteori, femeile devin promotoare ale gustului avansat. În lucrarea lui L. Schücking, consacrată familiei ca factor de dezvoltare a gustului în literatura engleză din secolul al XVIII-lea, ni se înfățișează contribuția femeilor la apariția romanului sentimental (*Sociologia gustului literar*). Nu este necesar nici măcar ca gustul cel mai recent să fie legat de clasa socială cea mai înaltă. Așa, de pildă, în Austria antebelică și mai ales în Rusia, pătura socială conducătoare era aristocrația, dar categoria care reprezenta arta superioară și care era sursa de înnoiri a normei estetice era burghezia.

Cu toate acestea, relația dintre ierarhia estetică și cea socială este de netăgăduit. Fiecare pătură socială, ca și alte genuri de ambianță socială (orașul — satul), are propriul său canon estetic, care constituie una dintre

---

[13] Deosebirile de vîrstă și sex sînt de origine biologică, dar în societate dobîndesc caracter social. Așa, de exemplu, pentru apartenența la o generație, în sens social, nu este întotdeauna decisiv factorul vîrstă.

cele mai distinctive trăsături ale ei. Dacă un individ trece dintr-o categorie socială inferioară într-una superioară, el se străduieşte, de regulă, în primul rînd să-şi însuşească măcar semnele exterioare ale gustului categoriei sociale în care vrea să intre (îşi schimbă din punct de vedere estetic modul de a se îmbrăca, de a locui, manierele sociale etc.). Dar pentru că schimbarea gustului este o chestiune extrem de dificilă, gustul, care se manifestă spontan, constituie unul dintre indiciile cele mai sigure, deşi adesea disimulate, de a determina apartenenţa iniţială a individului. Ori de cîte ori într-un anume colectiv uman se manifestă tendinţa de reorganizare, această tendinţă se reflectă şi în ierarhia gusturilor. Aşa, de pildă, eforturile socialiste intense din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, îndreptate spre o echilibrare a raporturilor dintre clase, au fost întovărăşite, în mod programatic, de dezvoltarea artizanatului, de înfiinţarea teatrelor populare, de străduinţa în direcţia extinderii educaţiei artistice. Am prezentat în primul capitol al acestei lucrări paralelismul strîns care există între dezvoltarea industriei şi a artizanatului. Dar artizanatul se află şi într-o relaţie cu tendinţele sociale, ceea ce s-a şi simţit la vremea respectivă. Se ştie că inspiratorul luptei pentru cultura estetică, J. Ruskin, considera această luptă ca un efort de îndreptare a societăţii (creşterea nivelului moralităţii publice etc.), continuatorii lui, W. Morris şi W. Crane, au avut convingeri socialiste. La cel de al doilea congres consacrat educaţiei artistice, St. Waetzold, în discursul său, a rostit următoarele cuvinte: „Naţiunea este din punct de vedere social şi spiritual atît de fărîmiţată încît cu greu se mai înţelege o pătură socială cu alta"; el spera în sudarea societăţii cu ajutorul educaţiei artistice.[14] Şi la unii propagatori ai educaţiei artistice, care nu au convingeri socialiste, găsim

[14] Acest citat, ca şi cel care urmează (din Langbehn) sînt preluate din scrierea lui J. Richter, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens* (*Dezvoltarea gîndirii în domeniul educaţiei artistice*), Leipzig, 1909.

ideea că arta, și în genere cultura, trebuie să servească drept element de sudură socială; Langbehn, autorul scrierii *Rembrandt als Erzieher* [*Rembrandt ca educator*], vrea să clădească, pe această bază, din țărănime, tîrgoveți și aristocrație „eine Adelspartei im höheren Sinne"*. Mînă în mînă cu strădania de lichidare sau cel puțin de atenuare a ierarhiei sociale merge și strădania de ridicare a gustului la nivelul cel mai înalt cu putință: cea mai tînără și totodată cea mai sus situată normă trebuie să devină o normă a tuturor.[15]

Acest proces social și estetic poate fi observat și la începuturile revoluției ruse, cînd avangarda artistică se unește cu avangarda socială. Dar mai tîrziu, în procesul prefacerilor sociale se manifestă tendința de a socoti drept echivalent în plan estetic al societății fără clase un gust de nivel *mediu*; simptomele lui se pot vedea într-o revenire la clișeul prea puțin reînnoit al romanului realist, adică la un canon mai vechi, serios decăzut, precum și în clasicismul de compromis din arhitectură. Raportul dintre organizarea socială și sfera normelor estetice nu este atît de unidirecționat, în sensul că unei anumite tendințe sociale — cum ar fi cazul eforturilor de lichidare a deosebirilor de clasă — i-ar corespunde mereu aceeași reacție în sfera esteticului: cîteodată balanța înclină spre canonul de cel mai înalt nivel, uneori spre o medie general acceptabilă, alteori, în fine, se propune (vezi mai sus nota despre L.N. Tolstoi) generalizarea celui mai scăzut nivel — în sensul vechimii normei estetice.

Legătura dintre organizarea socială și evoluția normei estetice este, evident, de netăgăduit, după cum nici schema paralelismului dintre cele două ierarhii nu este lipsită de justificare; nejustă devine doar atunci cînd este conce-

---

* „Un partid de elită în sens superior".

[15] Aci poate fi amintit faptul că L. N. Tolstoi, în scrierea *Ce este arta?*, orientată tot spre egalizare socială, cerea unificarea canonului prin înlăturarea culmilor ierarhiei estetice: el proclama generalizarea canonului popular.

pută ca o necesitate cu caracter mecanic, şi nu ca simplă bază pentru diverse variante ale evoluţiei. De regulă, normele estetice care se învechesc şi se petrifică, coboară şi pe scara ierarhiei sociale. Dar acest proces este complicat, fiindcă nici una dintre păturile sociale — din cauza segmentării orizontale — nu constituie o ambianţă omogenă, motiv pentru care se observă, în cadrul aceleiaşi categorii sociale, mai multe canoane estetice. De pildă, sfera clasei sociale dominante de obicei nu se confundă cu sfera celei mai tinere norme estetice nici chiar atunci cînd norma estetică îşi are sorgintea în această clasă. Purtători ai celei mai tinere norme (în calitate de creatori şi de public) pot fi tinerii care se află în opoziţie — adesea nu numai estetică — faţă de generaţia mai vîrstnică, aceea care conduce realmente şi care dă tonul categoriilor sociale inferioare. Alteori, purtători ai normei de avangardă devin indivizii provenind din medii inferioare, care au venit în contact cu clasa dominantă nu prin origine, ci prin educaţie, cum este cazul lui Mácha, iar cu cîteva decenii mai tîrziu al lui Neruda şi Hálek, în poezia cehă[16]. În ambele cazuri— fie că este vorba de un tineret rebel sau de indivizi veniţi din alte medii sociale — la început se naşte chiar în sînul păturii dominante rezistenţa faţă de noua normă şi abia după ce această rezistenţă slăbeşte, noua normă poate deveni normă a păturii realmente dominante. Tot aşa am putea să analizăm şi celelalte medii sociale din punctul de vedere al distribuţiei canoanelor estetice. Peste tot ar apărea multe complicaţii; cu greu am putea găsi un

---

[16] Despre legătura dintre poezia lui Mácha şi originea socială a scriitorului, vezi articolul *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova* [*Contribuţie la problematica actuală a fenomenului poetic Mácha*], publicat în „Listy pro umění a kritiku" IV. În volumul. *Hřbitovní kvítí* [*Flori de cimitir*] găsim multe dovezi despre felul cum s-a manifestat originea socială inferioară a poetului Jan Neruda în poezia sa; este notorie repulsia cu care a fost primit acest volum de versuri. Amănunte interesante despre felul în care poetul, abia într-un tîrziu, a început să se asimileze păturii dominante aflăm din corespondenţa sa cu Karolina Světlá, publicată de A. Čermáková-Sluková (Praga, 1912); Neruda îi reproşează scriitoarei Karolina Světlá, care provenea dintr-o familie burgheză din Praga, că se poartă faţă de el ca o „doamnă de la curte". La rîndul ei K. Světlá se considera „guvernantă" a poetului.

caz de legătură atît de strînsă între un canon estetic și o anumită formație socială încît canonul să aibă o poziție exclusivă sau, dimpotrivă, să nu depășească limitele acestei formații; un exemplu de astfel de trecere a canonului din zona sa de baștină într-o altă zonă este dat în articolul lui R. Jakobson și P. Bogatîriov, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* [*Folclorul ca formă distinctă de creație*] (*Donum natalicium Schrijnen*, 1929): în secolele al XVI-lea și al XVII-lea în cercurile culte ale Rusiei conviețuiau literatura cultă și literatura populară, aceasta din urmă avînd locul de baștină la țară. Dar în pofida tuturor complicațiilor, schema coborîrii normei estetice pe cale de îmbătrînire pe treptele ierarhiei estetice și sociale își menține valabilitatea.

Dar această coborîre nu devalorizează norma realmente și ireparabil, fiindcă, de obicei, mediul inferior nu preia în mod pasiv canonul, ci îl transformă activ în funcție de tradiția estetică a mediului respectiv și în funcție de întregul ansamblu de norme valabile în acest mediu. Se întîmplă adesea ca un canon, decăzut pînă la cea mai extremă periferie, să fie readus subit în însuși focarul mișcării estetice, devenind — în formă modificată, bineînțeles — din nou o normă tînără și actuală. Procedeul este mai frecvent în arta contemporană; am dat exemple în studiul meu intitulat *Dialektické rozpory v moderním umění* [*Contradicții dialectice în arta modernă*] („Listy pro umění a kritiku", 1935). În acest sens se poate vorbi despre o *mișcare în circuit a normelor estetice.*

Dar mai rămîne un punct important, de care nu trebuie să uităm atunci cînd încercăm să schițăm sociologia normelor estetice. Este vorba de relația dintre norma estetică și celelalte norme. În observațiile noastre de pînă aici, am considerat că norma estetică ar intra în contact cu colectivitatea umană în mod cu totul independent, fără legătură cu ambianța din care face parte, adică fără legătură cu ansamblul de diverse norme, recunoscute în respectiva colectivitate drept criterii de măsurare a celor mai

diverse valori. Am recurs la acest procedeu de restricție metodologică în scopul simplificării expunerii. În realitate, nu există un zid de netrecut între norma estetică și celelalte norme. Pentru strînsa relație dintre ele este caracteristic faptul că norma estetică poate trece într-un alt gen de normă și invers. Așa, de exemplu, norma morală, realizată într-o operă romanescă sub forma contradicției dintre un erou bun și altul rău, se transformă — ca parte a structurii literare — în normă estetică și devine cu timpul un clișeu perfect, care nu mai are nici o legătură cu valoarea morală vie, putînd fi abordat și în sens comic. În arhitectura funcțională de astăzi, care refuză orice norme estetice, normele practice (de exemplu, cele de igienă etc.), îndată ce intră în structura operei, devin, în ciuda voinței arhitectului, norme estetice. Pot fi citate și cazuri inverse, de norme estetice care se schimbă în norme extraestetice; astfel, într-o operă literară poate să apară, din motive estetice, un anume fenomen lingvistic necunoscut pînă acum (o anumită inversiune, o relație lexicalizată între cuvinte), pentru ca apoi să treacă în limbajul neliterar, de comunicare, devenind parte a normei lingvistice de comunicare. Unele deformații sintactice ale lui Mallarmé s-au transformat cu vremea în procedee stilistice ale limbii literare neartistice, cum afirmă poetul Jean Cocteau din *Le Secret professionnel*: „Stéphane Mallarmé are influență asupra stilului presei cotidiene de astăzi fără ca gazetarii să-și dea seama“ [17].

Legătura strînsă dintre norma estetică și celelalte norme permite încadrarea ei în sfera generală a normelor. De aceea, analizînd relația dintre norma estetică și organismul social, nu trebuie să pierdem din vedere că aici nu intră în contact un fenomen izolat cu un alt fenomen izolat (adică norma estetică și o anumită componentă

---

[17] Despre trecerea normei estetice poetice în normă extraestetică lingvistică vezi, de asemenea, articolul lui R. Jakobson *Co je poesie?* [*Ce este poezia?*], publicat în „Volné směry“, XXX, p. 238.

a colectivității), ci că sînt puse într-o relație reciprocă două sisteme întregi : domeniul sau, mai bine zis, structura normelor, și structura socială pentru care normele respective constituie conținutul conștiinței colective. Modul în care norma estetică este legată de celelalte norme, modul în care este angrenată în structura lor determină în măsură considerabilă și relația ei față de formele sociale. Studiind sociologia normei estetice, este important să ne punem două probleme : prima dintre ele se referă la gradul de sudură dintre norma estetică și celelalte norme, cea de a doua, la rolul pe care îl ocupă norma estetică — dominant sau subordonat — în ansamblul normelor. Răspunsurile vor fi diferite, în funcție de diversitatea mediilor sociale. Să ne oprim, mai întîi, asupra primei chestiuni, cea referitoare la gradul de sudură dintre norma estetică și celelalte norme, și spre ilustrare să punem față în față două tipuri de contexte normative corespunzînd cu două ambianțe sociale diferite ; pe de o parte, contextul valabil pentru categoria socială dominantă în planul culturii, categorie creatoare de valori și norme culturale, pe de altă parte, contextul valabil pentru ambianța purtătoare de cultură folclorică. Din punctul de vedere al chestiunii ridicate de noi, cele două medii sociale sînt realmente opuse.

Ambianța în care crearea normelor are caracter de necesitate lasă o anumită libertate în raporturile dintre ele, căci, datorită acestei libertăți, normele au posibilitatea de a evolua intens. Într-o asemenea ambianță norma estetică își cucerește cu maximă ușurință autonomia care o izolează de celelalte norme. Din această autonomie a normei estetice decurge și dreptul artistului, recunoscut de o parte însemnată a societății, de a deforma în sfera esteticului și alte norme decît cele estetice (ca, de exemplu, normele morale), în măsura în care funcționează ca parte a structurii artistice, deci, în sens estetic ; de

aceea, de pildă, așa-zisa artă bulevardieră — literatură sau artă plastică — folosește funcția estetică pentru a estompa celelalte funcții netolerate de societate. Eliberînd funcția estetică din relațiile ei cu celelalte funcții, norma estetică începe în mod firesc să evolueze repede și să sufere prefaceri rapide. Pe de altă parte, în mediul care conservă o cultură folclorică intactă și autentică, potrivit observațiilor și rezultatelor din cercetarea etnografică modernă bazată pe tezele lui Lévy-Brühl, Durkheim etc. (vezi, de asemenea lucrările etnografului rus P. Bogatîriov pe material din Rusia Subcarpatică), diversele genuri de norme sînt legate între ele foarte strîns, formînd o structură coerentă. Coeziunea lor face ca norma estetică să fie în ambianța folclorică mult mai puțin schimbătoare decît în alte medii sociale și adesea să se mențină fără modificări esențiale timp de secole. Unii etnografi (școala lui Naumann) au dedus de aici teza pripită după care „poporul nu produce, ci numai reproduce". Referitor la norma estetică, în această afirmație este corect doar faptul că ambianța folclorică nu creează norme, ci le preia din sfera estetică a clasei dominante — în special din sfera artelor. Ceea ce nu constituie un motiv de a se tăgădui caracterul estetic creator al producției populare. Dimpotrivă, etnografia modernă a arătat că deosebirea dintre folclorul viu și producția industrializată de obiecte folclorice (industria de artă populară) consistă tocmai în aceea că producția industrializată este schematizată, în timp ce arta populară autentică (de pildă, ouăle încondeiate, țesăturile) este infinit de variată și de nuanțată. Dar această varietate este dată de simple variante ale normei și nu de abateri pe scara evoluției. Imuabilitatea normei estetice din folclor se datorează, cum am arătat mai sus, integrării ei deosebite în sistemul global de norme: în ambianța folclorică normele sînt atît de solid legate între ele, încît se încorsetează și se împiedică reci-

proc[18]. Prin aceasta ambianța folclorică se deosebește net de alte ambianțe, în special de aceea care creează normele și valorile culturale, așa cum s-a arătat mai înainte. Este limpede că deosebirea are o mare importanță pentru caracteristicile acestor formații sociale și că problema conexiunii reciproce dintre diversele genuri de norme prezintă însemnătate și pentru sociologia normei estetice.

Am ridicat însă mai înainte și o a doua problemă importantă pentru evaluarea sociologică a raportului dintre norma estetică și celelalte norme. Se punea întrebarea dacă într-un anume mediu social norma estetică tinde să-și asigure supremația asupra celorlalte, sau, dimpotrivă, manifestă tendința de a ocupa o poziție subordonată în sistemul de norme. Vom confrunta spre ilustrare tot două medii diferite și din nou ne vom referi la ambianța culturală dominantă (aceeași, deci, ca în exemplul anterior), în comparație, însă, cu o ambianță populară nefolclorică, cu ambianța populației orășenești, constituită la noi odată cu dezvoltarea orașelor, mai ales a celor mari, în prima jumătate a secolului trecut. Din punctul de vedere al gradului de sudură a normelor, aceste două ambianțe sociale nu diferă fundamental: în ambele cazuri normele sînt mult mai libere decît în folclor. În schimb se deosebesc în ce privește locul ierarhic pe care îl ocupă norma estetică. În ambianța culturală dominantă — cel puțin în situația actuală, pe care o cunoaștem din proprie experiență — norma estetică își cucerește ușor supremația asupra celorlalte, ca exemplificare servind valurile de „artă pentru artă" care, începînd din secolul trecut, au revenit prin diverse curente artistice (în literatura franceză, în epoca realismului, la Flaubert, curînd

---

[18] Vezi articolul lui P. Bogatiriov *Příspěvek k strukturní etnografii* [*Contribuție la o etnografie structurală*] (în „Slovenská miscellanea", Bratislava, 1931), în care, pe bază de exemple, se arată că „în cercetările etnografice ne izbim de anumite fapte care se remarcă printr-o pluralitate de funcții iar aceste funcții sînt atît de strîns legate una de alta, încît e greu să stabilim cu exactitate care dintre ele este mai puternică într-un caz dat".

după aceea la simboliști), precum și valurile simultane de panestetism manifestate în zonele exterioare artei. În fond, însă, este vorba numai de o năzuință spre supremație, nu de o supremație efectivă și de durată; din cînd în cînd se înalță cîte o mișcare de rezistență față de supremația funcției estetice care, prin intensitatea ei, dovedește cît de puternică este tendința căreia i se opune. Dimpotrivă, în straturile populare funcția și norma estetică sînt dominate de alte funcții și norme chiar și în cazul produselor care pot fi numite artă: norma supremă a „celei mai modeste arte" (expresia aparține lui Josef Čapek) nu este norma estetică. Comparînd produsele plastice ale acestei arte „modeste" cu produsele artei superioare, Josef Čapek scria cu îndreptățire: „Marile sculpturi și tablouri cer admirație, exprimînd într-un fel suveran frumusețea și forța lumii și a vieții. Cea mai modestă dintre arte, despre care doresc să vă vorbesc, vrea și ea să vă solicite; are dorința de a vă înfățișa într-un fel sugestiv lucruri folositoare, necesare omului; este pătrunsă de pietate față de muncă și față de viață, cunoscînd necesitățile și bucuriile ce se află între cele două; nu urmărește țeluri înalte, ci își realizează modestia într-o manieră pură și emoționantă, ceea ce nu-i un merit tocmai neînsemnat. Nu vrea să fie decît un mijlocitor între obiectele de necesitate cotidiană și om, dar limbajul ei, deși sărac și fără pretenții, este firesc și autentic, nefiind lipsit de un farmec rar și de o duioșie calmă" (*Maliři z lidu* [*Pictori din popor*], în volumul *Nejskromnější umění* [*Cea mai modestă artă*]. Aici se spune clar că în arta populară nefolclorică, norma și funcția estetică sînt dominate de alte norme și funcții, în special de natură utilitară („a înfățișa lucruri folositoare"), oarecum și de natură emoțională („într-o manieră pură și emoționantă").

În lirica populară orășenească, emoționalul trece categoric înaintea criteriului estetic: „Maria nu cîntă despre faptul că a zăpăcit-o Pepíček și că într-un an or să joace

la nuntă, ci depre faptul că Pepíček cel cu ochii albaștri umblă după alta. Anna, frecînd podeaua, cîntă, dar nu despre faptul că vrea să se ducă la plimbare la Stromovka*, ci că n-are dorință mai aprigă decît să zacă într-un mormînt întunecos... De regulă, Mariile nu sînt ființe melancolice, aș zice, dimpotrivă, sînt mai degrabă guralive și hlizite. Dar dacă o astfel de Marie vrea să se ridice în niște sfere mai înalte (ceea ce este în definitiv misiunea cea mai serioasă a poeziei și a muzicii), ea caută să se înalțe în sfera sentimentelor triste, dezolante; nimic n-o înnobilează mai mult decît gîndul că va zăcea curînd într-un sicriu cu o coroniță pe cap" [Karel Čapek, *Písně lidu pražského* [*Cîntecele lumii praghe-ze*], în vol. *Marsyas*). Emoția sentimentală, nu ca reacție nemijlocită la o realitate, ci ca funcție pură a unui anume lucru, aici a cîntecului, domină deci în poezia populară orășenească; norma emoțională domină pe cea estetică: un cîntec este cu atît mai valoros cu cît este mai emoționant. Pentru deosebirea dintre ierarhia normelor în poezia populară și în cea cultă este caracteristică schimbarea care se produce imediat ce o formă a poeziei populare orășenești pătrunde în poezia cultă: printr-o întorsătură pe care am descris-o mai sus, norma emoțională se transformă îndată în normă estetică (vezi articolul nostru despre Vítězslav Hálek în revista „Slovo a slovesnost", I, 1935). Deosebirea dintre supremația normei estetice și subordonarea ei corespunde, deci, deosebirilor sociale dintre pătura socială purtătoare a procesului cultural și stratul popular orășenesc.

Am examinat în linii mari sociologia normei estetice. Am demonstrat că abordarea sociologică a problemei normei estetice nu este o modalitate oarecare, eventual una secundară, ci că, împreună cu aspectul gnoseologic al problemei, constituie o necesitate fundamentală a cercetării, deoarece ne permite să urmărim în detaliu contra-

---

* Parc din Praga.

dicţia dialectică dintre caracterul schimbător şi multitudinea normelor estetice, pe de o parte, şi ambiţia lor de a deveni imuabile şi obligatorii, pe de altă parte. Am arătat, de asemenea, că normele estetice, izvorîte din arta acelei categorii sociale, care este exponenta procesului cultural, se reînnoiesc necontenit: normele mai vechi coboară pe scara ierarhiei sociale, dar de multe ori, după ce au căzut jos de tot, urcă din nou, printr-un salt subit, în arta clasei ce domină sub raport cultural. Dar aceasta nu este decît o schemă generală, care se complică în virtutea segmentării sociale orizontale, a caracterului schimbător — ca grad de sudură şi ca ierarhizare — al raportului dintre norma estetică şi celelalte norme. Schema generală, şi cu atît mai mult complicaţiile ei, dovedesc că norma estetică nu trebuie înţeleasă ca o regulă aprioric ce ar arăta cu precizia unui aparat de măsurat condiţiile optime ale satisfacţiei estetice, ci ca o energie vie care, în pofida varietăţii manifestărilor — sau chiar tocmai cu ajutorul acestei varietăţi — organizează zona fenomenelor estetice şi-i indică direcţia de dezvoltare. Pe de altă parte, cu toate că s-a dovedit iluzorie posibilitatea unei norme estetice generale şi apriorice — fiindcă principiile de bază, fundamentate antropologic, cum sînt ritmul, simetria etc., deşi foarte importante pentru noetica normei estetice, nu reprezintă nişte norme estetice ideale — s-a demonstrat că norma estetică realmente există şi acţionează şi că a recunoaşte caracterul ei schimbător nu înseamnă a nega importanţa sau chiar existenţa ei.

III

De la funcţia şi norma estetică vom trece acum la valoarea estetică. La prima vedere, s-ar părea că problematica valorii estetice este epuizată prin tratarea funcţiei

estetice, forța care naște valoarea, și a normei estetice, regula cu ajutorul căreia măsurăm valoarea. În cele două capitole anterioare am arătat însă că: 1) sfera funcției estetice este mai întinsă decît sfera valorii estetice în înțelesul propriu al cuvîntului, deoarece în cazurile cînd funcția estetică doar secundează o altă funcție, problema valorii estetice este și ea secundară în aprecierea lucrului respectiv sau a activității respective; 2) realizarea normei nu este o condiție obligatorie a valorii estetice, mai ales în cazurile cînd această valoare le domină pe celelalte, adică în artă. De aici rezultă că zona specifică a valorii estetice este arta, zonă privilegiată a fenomenelor de natură estetică. În timp ce, în afara artei, valoarea este subordonată normei, aici, în artă, norma este subordonată valorii: în afara domeniului artei realizarea normei este sinonimă cu valoarea; în artă norma este de cele mai multe ori încălcată și de cele mai puține ori respectată, dar și în acest caz respectarea nu-i decît un mijloc, nicidecum un țel. Respectarea normei produce plăcere estetică; dar valoarea estetică poate cuprinde, pe lîngă plăcere, și puternice elemente de ne-plăcere, fără a se dezintegra; vezi F.W.J. v. Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst* [*Scrieri asupra filozofiei artei*], Leipzig, 1911, p. 7: „In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön" *. Aplicarea normei estetice subordonează cazul individual unei reguli generale și se referă la un singur aspect al lucrului, la funcția lui estetică ce nu trebuie să fie neapărat dominantă. Dimpotrivă, evaluarea estetică judecă fenomenul în întreaga sa complexitate, deoarece toate funcțiile și valorile extra-estetice ale fenomenului se realizează ca elemente componente ale valorii estetice (vezi art. nostru *Básnické dílo jako soubor hodnot* [*Opera literară ca ansamblu de valori*], în *Jizdní řád literatury a poesie*, p. 140): iată de

---

* „Într-o autentică operă de artă nu există o frumusețe a detaliilor, numai întregul este frumos".

ce evaluarea sub aspect estetic concepe opera de artă ca pe un întreg închis (unitate) şi ca act de individualizare; valoarea estetică în artă ne apare ca unică şi irepetabilă.

Din acest motiv, problematica valorii estetice trebuie să fie examinată diferenţiat. Problema fundamentală în această chestiune se referă la valabilitatea şi adîncimea evaluării estetice; pornind de aici ni se va deschide drum, cu şanse egale, în două direcţii: spre studierea caracterului schimbător al actului concret de evaluare ca şi spre cercetarea premiselor noetice ale valabilităţii obiective (adică independentă de cel ce percepe) a judecăţii estetice.

Mai întîi să ne oprim asupra caracterului schimbător al evaluării estetice actuale. Cu această chestiune, iată-ne din nou în plină zonă a sociologiei artei. În primul rînd, opera de artă nu este deloc o entitate fixă: orice deplasare în timp, spaţiu sau mediu social modifică tradiţia artistică prin prisma căreia este percepută opera de artă şi, ca urmare a acestor deplasări, se modifică însuşi obiectul estetic care, în conştiinţa membrilor colectivului respectiv, corespunde artefactului material, produsului executat de artist. Chiar dacă o operă este la fel de pozitiv apreciată în două epoci diferite şi depărtate în timp, obiectul evaluării este de fiecare dată un alt obiect estetic sau, într-un anume sens, o altă operă. Firește că, odată cu aceste deplasări ale obiectului estetic, suferă adesea modificări şi valoarea estetică. Destul de frecvent putem observa în istoria artelor cum o anume operă se transformă în cursul timpului din valoare pozitivă în valoare negativă sau dintr-o valoare superioară, de excepţie, într-una medie, şi invers. Foarte frecventă este schema ascensiunii bruşte, apoi a căderii şi din nou a ascensiunii, eventual la un alt nivel al valorii estetice (vezi monografia *Polákova Vznešenost přírody* [*„Măreţia naturii" de Polak*], în „Sbornik filologicky", X, Praga, 1934). Există şi opere artistice care se menţin vreme îndelungată pe o treaptă înaltă a valorii; acestea reprezintă valorile „eterne". Aşa sînt în literatură poemele lui Homer, în teatru piesele

lui Shakespeare sau Molière, în pictură operele lui Rafael, Rubens. Cu toate că fiecare epocă vede aceste opere altfel — o dovadă palpabilă în acest sens este evoluția concepției scenice asupra operelor lui Shakespeare — de fiecare dată, sau aproape de fiecare dată, ele sînt situate pe cele mai înalte trepte ale ierarhiei valorilor estetice. Ne-am înșela însă dacă am considera fenomenul drept imuabilitate. În primul rînd, este foarte probabil că la o examinare mai atentă vom descoperi și aici anumite fluctuații, adesea considerabile, iar în al doilea rînd, nici chiar noțiunea de valoare estetică supremă nu este atît de clară: noi deosebim operele prin valoarea lor „vie", „istorică", „reprezentativă", „școlărească", „exclusivă", „populară" etc. În toate aceste nuanțe, prin alternarea în timp sau realizarea simultană a mai multora dintre ele[19], opera de artă poate să se mențină mereu printre valorile „eterne", cu toate că această menținere nu constituie o stare, ci un proces, la fel ca în cazul operelor care își schimbă locul pe scara valorilor.

Valoarea estetică este deci schimbătoare pe toată întinderea ei, acalmia fiind aici imposibilă. Valorile „eterne" se modifică și își schimbă poziția, chiar dacă mai încet și mai puțin sensibil decît valorile de pe treptele inferioare. Idealul perenității valorii estetice, indiferent de influențele exterioare, nu constituie în toate epocile și în toate circumstanțele suprema dorință a oamenilor de artă. Mai mult, dintotdeauna a existat, pe lîngă arta creată pentru a fi durabilă și de o valabilitate cît mai întinsă, și o artă destinată chiar de creator de a avea o valoare trecătoare, o artă creată pentru „consum". Așa sînt în literatură operele „ocazionale" sau criptadiile particulare ale scriitorului, realizate numai pentru cercul celor mai apropiați prieteni, operele de actualitate tematică, dependente de cunoașterea anumitor evenimente, familiare unei epoci sau unui cerc restrîns de oameni. În artele plastice, năzu-

[19] Așa, de pildă, poemul *Máj* de Mácha ne apare astăzi, la centenarul morții poetului, ca o aglomerare a tuturor nuanțelor valorice amintite.

inţa spre durată se exprimă adesea şi prin materialul de lucru ales; aşa, de exemplu, lucrările în ceară se nasc cu alte pretenţii de durată decît lucrările în bronz sau marmură, după cum un mozaic candidează cu alte şanse la perenitate ca operă şi valoare în comparaţie cu o acuarelă etc. Cu alte cuvinte, arta de „consum" există în permanenţă ca opus al artei „perene"; sînt epoci cînd oamenii de artă acordă prioritate acţiunii scurte, dar intense a operei faţă de acţiunea în eternitate, care se dobîndeşte în timp. Arta de astăzi este un exemplu foarte sugestiv în acest sens. În epoca simbolismului, arta viza valorile cît mai durabile cu putinţă, independente de gust şi de individ. Năzuinţa spre o operă „absolută" îl face pe Mallarmé să eşueze; Březina şi-a exprimat cu un anume prilej convingerea că poate fi găsită „forma superioară de versificaţie (adică de metrică), atît de rafinată încît să nu existe nimic mai desăvîrşit" (vezi prefaţa noastră la *Psalmii* lui Karel Hlaváček, Praga, 1934, p. 12, ediţia Hartl). Să confruntăm această opinie cu aceea a unui scriitor contemporan, André Breton: „Picasso este în ochii mei un artist aşa de mare numai pentru că a rezistat fără să ostenească într-o atitudine defensivă faţă de lucrurile din lumea exterioară, incluzîndu-le aci şi pe cele create de el; că n-a văzut în aceste creaţii nimic mai mult decît nişte simple *momente* ale contactului dintre el şi lume. În opoziţie cu ceea ce constituie de obicei mîndria şi bucuria omului de artă, el a căutat caducitatea şi efemerul în sine. În cursul celor douăzeci de ani care s-au aşternut peste opera lui, s-au îngălbenit peticile de ziar lipite pe tablouri, a căror cerneală, cîndva proaspătă, a contribuit în bună parte la îndrăzneala şocantă a acestor *papiers collés* din anul 1913. Lumina a decolorat iar umiditatea a ondulat pe alocuri cu perfidie marile decupaje albastre şi trandafirii. Dar aşa e bine. Ghitare teribile, încropite din nişte plăci prăpădite — adevărate punţi ale accidentului, ridicate mereu, zi de zi, peste şuvoiul cîntecului — care n-au rezistat goanei demente a

cîntăreţului. Dar totul se petrece ca şi cînd Picasso însuşi ar fi prevăzut această sărăcire, slăbire sau chiar ruinare. Parcă s-ar fi dat dinainte bătut într-o luptă cu rezultate îndoielnice, luptă la care se încumetă totuşi creaţiile mîinilor omului, înfruntînd elementele, pentru a dobîndi, prin concedere, ceea ce este preţios, adică extrem de real în procesul dispariţiei lor" (*Point du jour* [*Faptul zilei*], Paris, p. 200).

Caracterul mutabil al normei estetice nu este, deci, un fenomen secundar, decurgînd din „nedesăvîrşirea" creaţiei artistice sau a receptării ei, din incapacitatea omului de a atinge idealul, ci ţine de esenţa însăşi a valorii estetice, care este proces şi nu stare, *energeia* şi nu *ergon*. De aceea, şi fără mutaţiile sale în timp şi spaţiu, valoarea estetică ne apare ca un act variat şi complicat, lucru vizibil în contradicţiile dintre părerile criticilor despre operele de artă noi, în instabilitatea predilecţiilor pe piaţa cărţii sau a altor opere de artă etc., şi în această privinţă, un exemplu sugestiv ni-l oferă tot epoca actuală cu schimbările rapide de preferinţe artistice, exprimate, de pildă, în deprecierea precipitată a operelor literare pe piaţa cărţii, într-o rapidă apariţie şi dispariţie de valori pe piaţa artelor plastice etc. Dar acesta nu este decît filmul accelerat al unor procese care au loc în orice altă epocă. Cauzele acestei dinamici a valorilor sînt sociale, cum a arătat Karel Teige în cartea sa *Jarmark umění* [*Bîlciul artelor*], Praga, 1936 : slăbirea relaţiei dintre omul de artă şi consumator (cel care comandă), dintre artă şi societate. Dar şi în epocile precedente, procesul evaluării estetice a reacţionat totdeauna foarte viu la dinamica raporturilor sociale, fiind totodată determinat şi determinant.

Dealtfel, societatea creează instituţii şi organe prin care îşi exercită influenţa asupra valorii estetice, reglementînd evaluarea operelor de artă. Acestea sînt, de exemplu, critica, educaţia artistică (incluzînd aici învăţămîntul, precum şi instituţiile care au ca scop educaţia artis-

tică în vederea percepției pasive), piața operelor de artă cu mijloacele sale propagandistice, anchetele despre operele de valoare, expozițiile de artă, muzeele, bibliotecile publice, concursurile, premiile, academiile, adesea chiar și cenzura. Fiecare dintre aceste instituții își are sarcinile sale specifice, putînd urmări și alte obiective decît influențarea evoluției evaluării estetice (muzeele, de pildă, au menirea de a strînge material pentru cercetarea științifică), iar aceste alte obiective pot avea adesea rol principal (în cazul cenzurii, dirijarea funcțiilor extraestetice ale operei de artă în folosul statului, al regimului social și moral dominant); cu toate acestea, fiecare dintre ele are o parte de influență asupra valorii estetice, fiind totodată exponente ale anumitor tendințe sociale. Misiunea criticului este deseori considerată drept o căutare a valorilor estetice obiective, alteori activitatea lui este apreciată ca o manifestare a raportului strict personal dintre un judecător și o operă de artă supusă judecății, alteori ca popularizare a noilor opere de artă, greu inteligibile pentru neinițiați, precum și ca propagandă în favoarea unui anumit curent literar; toate acestea sînt elemente ale oricărui act critic, cu preponderența unui aspect anume, în funcție de situația concretă; dar criticul este înainte de orice un exponent sau, dimpotrivă, un adversar, eventual un disident al unei anumite formații sociale (clasă, mediu etc.). Foarte bine a arătat Arne Novak în conferința sa cu privire la istoria criticii cehe, ținută în cadrul Cercului lingvistic de la Praga (aprilie, 1936), că, de exemplu, judecata negativă rostită de Chmelenský asupra poemului *Máj* de Mácha nu este numai o manifestare a unei întîmplătoare aversiuni personale, ci totodată și în mod special — privind lucrurile în contextul întregii activități critice a lui Chmelenský, precum și al opiniilor sale teoretice cu privire la misiunea criticii — o manifestare a străduinției unui mediu literar restrîns din vremea aceea de a stăvili afluxul de valori estetice neobișnuite, care ar fi descompus gustul și ideologia acestui mediu;

caracteristic este că aproape concomitent sau ceva mai tîrziu are loc o lărgire a publicului cititor și sub raportul apartenenței sociale, precum a arătat-o tot Arne Novak în conferința amintită.

Așadar, procesul evaluării estetice este relaționat cu evoluția societății, iar studiul acestui proces formează un capitol din sociologia artei. În rest, nu trebuie uitat niciodată faptul, menționat în capitolul precedent, că în societate nu există numai un singur strat de artă literară, plastică etc., ci totdeauna mai multe straturi (artă de avangardă, oficială, de bulevard, arta populară orășenească etc.), de unde și mai multe scări de valori estetice. Aceste straturi trăiesc fiecare o viață aparte, deși de multe ori se întîlnesc și se întrepătrund reciproc. O valoare depreciată la nivelul stratului respectiv poate coborî sau urca într-un alt strat. Și pentru că această stratificare corespunde, deși nu întotdeauna direct și precis, stratificării sociale, arta, prin multitudinea ei de straturi, contribuie la crearea și modificarea valorilor estetice.

În sfîrșit, va trebui să adăugăm că natura colectivă, ca și necesitatea evaluării estetice se oglindesc și în judecățile estetice individuale. Dispunem de numeroase dovezi: anchetele editoriale au demonstrat că, de cele mai multe ori, cititorii se decid să-și cumpere cărți nu pe baza judecății criticilor de profesie, judecată ce pare a purta prea mult amprenta gustului individual, ci pe baza recomandărilor date de prieteni, de oameni aparținînd aceluiași cerc de cititori din care face parte și cel care cumpără (L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* [*Sociologia formării gustului literar*], Leipzig und Berlin, 1931, p. 51); este cunoscută autoritatea de care se bucură anchetele anuale printre cititori; colecționarii de artă se decid adesea să cumpere o anumită operă numai pentru că numele autorului este folosit ca vinietă pe o valoare general cunoscută; de aici tendința comercianților de a crea asemenea nume—valori (K.Teige, *Jarmark umění* [*Bîlciul artelor*], p.28 n.), ca și însemnă-

tatea experţilor, a căror sarcină este de a descoperi paternitatea operelor şi a le stabili autenticitatea (M.J. Friedländer, *Der Kunstkenner* [*Cunoscătorul de artă*], Berlin, 1920).

Valoarea estetică s-a dovedit a fi deci un proces, determinat, pe de o parte, de evoluţia imanentă a structurii artistice însăşi (a se vedea tradiţia actuală în planul căreia este evaluată orice operă), pe de altă parte, de mişcarea şi modificările structurii sociale. Plasarea operei de artă pe o anumită treaptă a valorilor estetice, ca şi menţinerea ei pe această treaptă, eventual schimbarea locului pe scara valorică sau chiar excluderea totală a operei din scara valorilor estetice depind de cu totul alţi factori decît însuşirile intrinsece ale produsului artistic material, singurul care durează, trecînd de la o epocă la alta, dintr-un loc într-altul, dintr-o ambianţă socială într-alta. Nu se poate vorbi de relativitate, deoarece cel ce evaluează, om plasat într-un anumit punct al timpului şi spaţiului, înglobat într-o anumită ambianţă socială, priveşte cutare valoare a unei opere ca pe o entitate necesară şi permanentă.

Dar în acest fel am rezolvat oare definitiv sau am lichidat problema obiectivităţii valorii estetice, legată de opera materială? Oare nu mai are nici o importanţă această problemă, soluţionată în decursul veacurilor fie în chip metafizic, fie prin referiri la structura antropologică a omului, fie, în sfîrşit, prin considerarea operei ca fenomen unic şi deci definitiv ca expresie? Acceptînd ideea mutabilităţii valorii estetice, unele fenomene demonstrează totuşi că problema nu este lipsită de importanţă. Cum să ne explicăm, de pildă, faptul că printre operele aceluiaşi curent artistic, ba chiar printre operele aceluiaşi artist, adică printre opere apărute în condiţiile unei structuri artistice şi ale unor raporturi sociale aproximativ identice, unele ne apar în mod evident ca opere de mai mare valoare, altele de mai mică valoare? Mai este, de asemenea, clar că între o apreciere entuziast pozitivă şi una furios negativă nu este o prăpastie aşa de mare ca

între aceste două moduri de apreciere, pe de o parte, și o atitudine de indiferență, pe de alta; nu rareori se întîmplă ca una și aceeași operă să întrunească concomitent laude și dezaprobare. Nu ne sugerează acest fapt că îndreptarea atenției asupra unei anumite opere — cu scopul de a o aproba sau respinge — poate avea ca bază, cel puțin în anumite cazuri, o valoare estetică obiectiv superioară? Pe urmă, cum altfel, decît admițînd ideea valorii estetice obiective, am putea înțelege faptul că o anumită operă de artă poate fi recunoscută ca valoare estetică pozitivă și de către acei critici care, din alte puncte de vedere, o resping cu violență, așa cum s-a petrecut cu receptarea poemului *Máj* de Mácha în critica vremii? Cu toate că metodologia specifică obligă la o restrîngere a rolului actului axiologic (vezi studiul *Polákova Vznešenosť přírody*, p.6 ș.u.), istoria artelor se lovește mereu de problema valorii ca atribut al operei, independent de aspectele istorice; se poate spune chiar că existența acestei probleme iese în evidență tocmai datorită tentativelor repetate de a limita influența ei asupra cercetării istorice. În sfîrșit, este necesar să amintim și faptul că orice bătălie pentru o nouă valoare estetică în artă, la fel ca și orice reacție negativă la ea, se desfășoară sub steagul valorii obiective și durabile; numai prin ideea de valoare estetică obiectivă ne putem explica faptul că „un mare artist nu poate pricepe că viața ar putea fi exprimată și frumosul alcătuit cu alte mijloace decît cele alese de el" (O. Wilde, *The Critic as Artist* [*Criticul ca artist*]).

Cu alte cuvinte, nu putem eluda problema valorii estetice obiective, independentă de influențele exterioare. Dar mai întîi trebuie să ne pregătim accesul la soluționarea acestei probleme printr-o analiză atentă a conceptului de „valoare estetică obiectivă". Nu încape îndoială că arta creată de om pentru om nu se poate constitui din valori independente de om (în ceea ce privește manifestările funcției estetice în domeniul extraartistic, s-a arătat

în capitolul precedent că nici în acest caz nu se poate vorbi despre o funcţionalitate estetică — atribut permanent al lucrului). Soluţia aleasă de filozofia scolastică, de exemplu (J. Maritain, *Art et scolastique* [*Artă şi scolastică*], Paris, 1927, p. 43), care găseşte ecou şi la O. Wilde, şi anume de a face distincţie între un ideal imuabil de frumuseţe şi realizările lui schimbătoare, poate lăsa impresia de valabilitate numai în măsura în care decurge dintr-un întreg sistem metafizic; în afara acestui sistem are preţul îndoielnic al unei soluţii de circumstanţă. Dacă nu vrem să amestecăm noetica şi metafizica, ne-am putea gîndi — aşa cum am procedat în cazul normei estetice — la structura antropologică a omului, comună tuturor oamenilor şi realizîndu-se ca bază a raportului imuabil dintre om şi operă, raport care, dacă ar fi proiectat în fenomenul material, ar apărea ca valoare estetică obiectivă. Dar obstacolul rezidă în faptul că opera de artă ca întreg (pentru că numai întregul constituie valoare estetică) este prin esenţa sa *semn*, adresîndu-se omului ca membru al unei colectivităţi organizate, şi nu numai constanţei sale antropologice. Just a observat O. Wilde (*The Critic as Artist*) că „însemnătatea oricărei creaţii frumoase depinde în egală măsură de cel care o receptează ca şi de cel care a creat-o. Mai mult chiar, publicul este acela care atribuie lucrului frumos mii de semnificaţii, îl face minunat şi îl pune în contact cu epoca, astfel încît devine parte vitală a existenţelor noastre".

Nu ne putem sustrage naturii sociale a artei nici chiar atunci cînd cercetăm posibilităţile şi premisele valorii estetice *obiective*. Nu este vorba, desigur, de analiza raportului dintre o operă de artă concretă şi un colectiv concret, cu alte cuvinte de sociologia artei, ci de o lege general valabilă ce caracterizează relaţia dintre opera de artă ca valoare estetică în general şi oricare colectiv, sau oricare dintre membrii unui colectiv. Rezultatul unei meditaţii îndreptate în acest sens nu poate fi decît un cadru general, care dobîndeşte în fiecare caz concret un alt conţinut şi de

aceea nu permite deducția unor reguli critice specialc. Dealtfel, este limpede că, avînd în vedere caracterul schimbător al demersului axiologic, orice determinare concretă a judecății estetice este valabilă numai în ceea ce privește relația dintre operă și *acea* societate sau *acea* formație socială de pe pozițiile căreia se formulează aprecierea. De pe o poziție limitată temporal și social, valoarea estetică de extensie generală nu poate fi decît ghicită în mod instinctiv, poate fi sesizată indirect abia după o confruntare a judecăților din mai multe epoci, eventual din mai multe ambianțe sociale. Dealtfel, mult mai importantă decît regulile este problema de principiu dacă valoarea estetică obiectivă constituie o realitate sau numai o iluzie înșelătoare.

Ca punct de plecare pentru a afla răspuns la această chestiune, ni se oferă natura semiologică a artei, despre care s-a făcut o mențiune mai sus. Mai întîi este necesară o explicație sumară cu privire la esența semnului în genere. O definiție curentă a semnului sună cam așa: ceva ce stă în afara a altceva și indică spre acest altceva. În ce scop se folosește semnul? Cea mai caracteristică funcție a semnului este de a servi ca mijloc de comunicare între indivizi ce fac parte din aceeași colectivitate; acesta este mai ales scopul limbajului, ca cel mai dezvoltat și mai complet sistem de semne. Dar va trebui să precizăm că semnul mai are și alte funcții în afară de funcția de comunicare; așa, de pildă, banii constituie semne care reprezintă realități cu funcție de valori economice; scopul lor nu este comunicarea, ci facilitarea circulației mărfurilor. Cu toate acestea, imperiul semnelor cu funcție de comunicare este extrem de vast: orice realitate poate deveni semn de comunicare. De acest imperiu ține și arta, deși într-un mod ce o deosebește de oricare alt semn de comunicare.

Pentru a stabili deosebirea specifică a artei ca semn, să ne îndreptăm înainte de toate atenția către genurile

de artă unde funcţia de comunicare se manifestă cu cea mai mare pregnanţă, fiindcă tocmai această funcţie ne oferă posibilitatea unei confruntări. Genurile de artă în cauză sînt literatura şi pictura. De regulă, o operă literară sau o pictură cuprinde o comunicare; şi, deşi în anumite perioade funcţia de comunicare slăbeşte pînă la gradul zero (de exemplu, pictura absolută, suprematismul, literatura scrisă într-o limbă artificială), această slăbire apare ca o *negare* a stării normale şi nu ca o stare normală. În mod analog vorbeşte şi lingvistica modernă despre o desinenţă de gradul zero, şi nu despre absenţa desinenţei — în cazurile cînd o formă gramaticală se distinge prin lipsa de desinenţă faţă de formele care au desinenţă. Desinenţa ţine de însăşi *noţiunea* de formă gramaticală, iar comunicarea, adică tema (conţinutul), de însăşi noţiunea de pictură sau literatură. Pictura şi literatura sînt arte tematice. Dar, se pune întrebarea, comunicarea cuprinsă într-o operă literară sau într-o pictură este oare o comunicare autentică sau se deosebeşte cumva de aceasta? Şi în ce fel? Prin faptul că funcţia estetică, dominînd pe cea de comunicare, modifică însăşi comunicarea.

O operă literară epică ne va vorbi — întocmai ca un enunţ de pură comunicare — despre un eveniment care s-a petrecut în cutare loc, atunci, în cutare împrejurare, cu participarea cutărui personaj sau factor; dar deosebirea va fi următoarea: în măsura în care concepem un anume enunţ ca o comunicare, importantă va fi pentru noi relaţia dintre comunicare şi realitatea despre care se vorbeşte. Aceasta va însemna: receptarea enunţului de către auditor va fi însoţită de întrebările, ce-i drept neexprimate, dacă ceea ce locutorul spune s-a petrecut cu adevărat, dacă împrejurările au fost aidoma celor relatate. Ceea ce nu înseamnă că răspunsul la aceste întrebări trebuie să fie neapărat afirmativ; el poate fi formulat şi în sensul că enunţul a fost parţial sau total fictiv. Auditorul se va apuca apoi să ghicească, eventual

va încerca să investigheze care au fost intențiile locutorului. Din această investigare sau numai simplă presupunere se va naște o nouă modificare a relației obiective a enunțului (adică a relației cu realitatea); de exemplu: da, este vorba de un enunț fictiv cu intenția de a înșela pe auditor, de a-l abate de la adevăratul drum pe care trebuie să-l urmeze, este deci vorba de o minciună; sau: este vorba de un enunț fictiv în scopul de a prezenta un eveniment ireal drept real, dar fără intenția de a deforma atitudinea auditorului — pur și simplu doar cu scopul de a pune la încercare credulitatea auditorului, în acest caz fiind deci vorba de o mistificare; sau: este vorba de un enunț fictiv, dar fără intenția de a-l păcăli pe auditor, în scopul de a-i înfățișa posibilitatea unei alte realități decît este aceea în care trăiește, să-l mîngîie sau, din contră, să-l sperie prin neconcordanța dintre realitatea imaginată și cea adevărată, fiind deci vorba de ficțiune pură.

În cazul însă cînd concepem enunțul lingvistic narativ drept un produs literar cu funcție predominant estetică, atitudinea față de enunț se va schimba subit și întreaga structură a raportului obiectiv al enunțului va căpăta o nouă înfățișare. Întrebarea dacă evenimentul narat s-a petrecut cu adevărat sau nu își pierde importanța hotărîtoare pentru auditor (cititor); nu se va discuta deloc despre faptul că scriitorul a intenționat să înșele sau a înșelat. Cu aceasta nu vrem nicidecum să susținem că problema bazei reale a evenimentului despre care se povestește ar înceta să existe. Dimpotrivă, chestiunea în ce măsură și în ce mod evenimentul narat este prezentat ca real sau fictiv, va constitui un aspect important al structurii operei literare. Pe nuanțele acestui *mod* de prezentare se bazează deosebirea dintre tehnicile diverselor curente artistice (romatism—realism, într-un anume fel), specii literare (legendă — basm), iar în interiorul unei opere corelația dintre diversele elemente și părți (de pildă, în romanul istoric relația dintre personajele și evenimentele din prim plan — cele fictive — și personajele și eveni-

mentele din planul secund — cele reale). Dar problema bazei reale a evenimentului narat, dacă privim lucrurile din punctul de vedere al structurii operei şi al modului de prezentare, diferă substanţial de problema valorii *de comunicare* a evenimentului narat, exigenţă pe care un istoric literar o manifestă faţă de opera literară. În legătură cu *Bunicuţa* de Božena Němcová, istoricul literar se poate întreba dacă într-adevăr copilăria scriitoarei a fost aşa cum ni se înfăţişează în carte, dacă familia Pankl a locuit realmente la Staré Bělidlo etc. Pentru cititor, însă, aspectul veridicităţii se pune numai într-un singur sens: a vrut oare scriitoarea, şi dacă da, în ce măsură a vrut, ca opera ei să fie privită drept naraţiune cu caracter documentar despre copilăria ei? Răspunsul, chiar nerostit, la această întrebare, fie şi neformulată în mod expres, va fi hotărîtor pentru întreaga atmosferă sentimentală şi ideatică în care se va învеşmînta opera Boženei Němcová, va avea influenţă decisivă asupra coloraturii semantice a întregului şi părţilor. Aşadar, caracterul „fictiv" al literaturii este cu totul altceva decît ficţiunea cu funcţie de comunicare. Toate modificările din limbajul de comunicare, survenite în raportul enunţului lingvistic faţă de realitate, pot avea un rol şi în literatură — de pildă, minciuna; dar, evident, numai ca parte componentă a unei structuri şi în nici un caz ca valoare practică de importanţă existenţială. Baronul Münchhausen, dacă ar trăi cu adevărat, ar fi un mistificator şi poveştile lui ar fi nişte minciuni; dar scriitorul care l-a inventat pe Münchhausen şi minciunile lui nu este un mincinos, ci un scriitor, iar poveştile lui Münchhausen constituie enunţuri literare. Luînd în considerare această stare de lucruri, putem oare socoti că semnul artistic este lipsit de orice legătură nemijlocită şi necesară cu realitatea? Este oare arta în raport cu realitatea mai puţin decît o umbră care, cel puţin, atestă prezenţa unui obiect, chiar dacă acest obiect rămîne invizibil? Există în istoria

esteticii curente care ar răspunde afirmativ la întrebarea astfel formulată, ca, de pildă, teoria estetică a lui K. Lange, care interpretează arta ca iluzie, sau teoria lui F. Paulhan, care consideră că minciuna este însăși esența artei; nu departe de asemenea concepții se află și toate curentele orientate spre hedonism și spre subiectivism estetic (arta ca stimulent al plăcerii, arta ca o creație suverană a unei realități inexistente.).

Asemenea concepții nu exprimă adevărata esență a artei. Pentru a explica în ce constă eroarea lor, vom porni de la un exemplu concret. Să ne închipuim un cititor al romanului *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski. După cele ce am spus mai sus, pentru cititor nu prezintă nici un interes dacă întîmplarea cu studentul Raskolnikov a avut într-adevăr loc sau nu. Cu toate acestea, cititorul simte în roman o pregnantă conectare la realitate, nu la realitatea despre care se vorbește în roman, localizată în Rusia din anii secolului trecut, ci la o realitate intimă, cunoscută de cititorul însuși, la situații pe care le-a trăit sau pe care — în condițiile sale specifice — le-ar putea trăi, o conectare la sentimentele și mișcările psihice de care au fost sau de care pot fi însoțite asemenea situații, la faptele pe care aceste situații le pot genera în comportarea cititorului. În jurul romanului care a trezit interesul cititorului se adună nu una, ci mai multe realități; cu cît l-a cucerit mai profund pe cititor o operă, cu atît mai vastă va fi sfera de realități, obișnuite sau de însemnătate vitală pentru receptor, care va intra în relație obiectivă cu opera respectivă. Se produce o modificare a relației dintre opera—semn și obiect în direcția slăbirii sau intensificării acestei relații. Slăbire, în sensul că opera nu ne indică realitatea pe care o oglindește nemijlocit; intensificare, în sensul că opera de artă, ca semn, se situează într-un raport indirect (figurat) față de realitățile de însemnătate vitală pentru receptor și, prin intermediul lor, față de întregul univers al receptorului ca ansamblu de valori. Și astfel, opera de artă dobîndește capacitatea de a ne

trimite spre cu totul alte realităţi decît cele reflectate şi spre alte sisteme de valori decît cele care i-au dat naştere.

În acest punct al expunerii noastre ni se oferă prilejul de a ne îndrepta atenţia şi către alte arte decît cele cu „conţinut", către artele atematice, cum sînt muzica şi arhitectura, pentru a vedea dacă şi ele pot realiza acea multiplă relaţie cu obiectul, care deosebeşte produsele artelor tematice de adevăratele enunţuri de comunicare. Potrivit esenţei sale, muzica nu comunică; cu ajutorul unor mijloace ca citatul, citatul autorizat etc. (vezi O. Zich, *Estetika dramatického umění* [*Estetica artei dramatice*], Praga, 1931, p. 277), poate să tindă spre comunicare, dar această tendinţă constituie o negare a naturii sale proprii, aşa cum în literatură şi pictură negarea se face invers, prin tendinţa spre atematism. Deşi discursul muzical nu comunică, el poate totuşi să realizeze cu foarte mare intensitate acea relaţie obiectivă multiplă cu zone vaste ale experienţei de viaţă a receptorului şi prin aceasta cu valori valabile pentru receptor, fenomen pe care l-am găsit caracteristic pentru manifestările cu funcţie dominant estetică, în cazul artelor tematice. Foarte precis descrie această relaţie obiectivă multiplă şi totodată intensă a muzicii, în pofida evidentului vid obiectual, Oskar Wilde în eseul pe care l-am mai citat de cîteva ori, *Criticul ca artist*: „De cîte ori se interpretează o compoziţie de Chopin, am senzaţia că parcă aş deplînge păcate pe care nu le-am comis niciodată şi sînt întristat ca în urma unor tragedii pe care nu le-am trăit. Mi se pare că muzica lasă întotdeauna o asemenea impresie. Ea îi plăsmuieşte omului un trecut pe care nu l-a cunoscut şi îl umple cu o atmosferă de tristeţi care au rămas ascunse lacrimilor lui. Îmi imaginez un bărbat care a dus o viaţă perfect banală şi care, ascultînd cu totul întîmplător o stranie compoziţie, descoperă subit că, fără s-o ştie, sufletul lui a trecut prin încercări îngrozitoare, că a cunoscut înspăimîntătoare bucurii, sălbatice iubiri romantice sau mari privaţiuni". Experienţele pe care omul nu le-a

trăit, dar ar fi putut să le trăiască, o biografie potențială, fără un conținut concret, astfel caracterizează Wilde relația obiectivă a muzicii; cuvintele lui sînt expresia literară a multitudinii și a impreciziei obiectuale al relației obiective a operei de artă ca semn; din același motiv, P. Valéry (*Eupalinos*) numește „inepuizabilă" emoția provocată de muzică [20]; fiind, în genere, lipsită de funcția de comunicare, muzica dezvăluie cu și mai mare claritate decît artele tematice natura specifică a semnului artistic. Dar cine este în acest caz purtătorul semnificației? Nu conținutul, fiindcă în muzică nu există conținut, ci componentele formale: înălțimea tonului, forma melodică și ritmică, timbrul etc. De aceea, în muzică relația obiectivă servește mai mult realizării unei atitudini globale față de realitate decît luminării unei realități particulare. Ceea ce constituie însă un atribut general al artei ca semn, în acest caz fiind vorba de o mai mare pregnanță a lui.

Destul de asemănător cu muzica este și cazul arhitecturii, fapt sesizat de P. Valéry în eseul dialogat *Eupalinos*; iată ce spune aici Socrate despre muzică și arhitectură: „Artele despre care vorbim trebuie — în opoziție cu celelalte — să dea naștere în noi, cu ajutorul cifrelor și al relațiilor dintre ele, nu unei fabulații, ci acelei puteri ascunse care naște toate fabulațiile". Totuși trebuie făcută

---

[20] Vezi și un alt loc din *Eupalinos*, unde se vorbește despre impresia lăsată de muzică: „Nu era oare acea plenitudine schimbătoare aidoma focului veșnic care luminează și încălzește toată ființa ta printr-o necontenită mistuire a amintirilor, presimțirilor, dorurilor și previziunilor, ca și printr-o mulțime infinită de tulburătoare emoții fără o cauză precisă?". Vezi, de asemenea, H. Delacroix, *Psychologie de l'Art* (Paris, 1927, p. 210 n.). Lumea muzicii este o lume autonomă care refuză să depindă de fenomenele acustice curente. Cu toate acestea are potențe (semantice) caracteristice limbajului și sunetelor nemuzicale... Muzica generalizează sentimentele, ajungînd pînă la undulrea ritmică a absolutului emotional... Astfel apar compozițiI muzicale a căror structură schițează tulburări emoționale ce se desfășoară în straturi mai adînci ale vieții afective decît emoțiile curente. Acest dinamism lăuntric, a cărui expresie schematică este muzica, suferă transformări în contact cu și sub înrîurirea muzicii, plăsmuind-o totodată din sine ca simbol și expresie a sa.

o disociere, fiindcă arhitectura, pe lîngă asta, mai şi „vorbeşte", cum o spune şi Valéry, cu alte cuvinte cuprinde o comunicare, deşi, evident, o comunicare de cu totul altă natură decît în literatură şi pictură : comunicarea cuprinsă în opera arhitectonică este strîns legată de funcţia practică pe care opera respectivă o exercită ; o clădire „semnifică" destinaţia sa, adică acţiunile şi operaţiile care se fac în spaţiul ei, delimitat şi format cu ajutorul zidurilor : „Aici — ne spune clădirea — se adună negustorii. Aici judecă judecătorii. Aici gem puşcăriaşii. Aici se desfată amorezii. Aceste clădiri comerciale, tribunale şi închisori vorbesc foarte limpede atunci cînd cei ce le construiesc sînt capabili să îndeplinească sarcina ce le-a fost încredinţată" (P. Valéry, *Eupalinos*). Comunicarea cuprinsă în opera arhitectonică este însă, de regulă, integral absorbită şi mascată de funcţia practică de care este strîns legată : comunicarea devine vizibilă numai atunci cînd construcţia simulează o altă funcţie decît cea reală : un bloc de locuinţe în chip de palat, o fabrică în chip de cetate etc. Simularea unei alte destinaţii (palat, cetate) se transformă într-o veritabilă comunicare adresată receptorului [21]. Tocmai fiindcă în toate celelalte cazuri, cînd destinaţia exprimată este identică celei reale, comunicarea devine aproape insesizabilă, apare un larg spaţiu de acţiune pentru relaţia obiectivă indefinită şi multiplă, specifică operei de artă. Şi aici această relaţie este exprimată şi determinată de mijloace „formale". Tot Valéry descrie sugestiv procesul de constituire a acestei relaţii multiple — în dialogul citat, acolo unde Faidros redă impresia pe care o produce o operă arhitectonică : „Nimeni n-a băgat de seamă, stînd dinaintea materiei eliberată

---

[21] În această ordine de idei trebuie să menţionăm, fie şi în fugă, faptul că de temă ţine şi valoarea simbolică a operei arhitectonice, realizată mai ales în epoci cînd clădirile, în special cele publice, reprezintă ideologia mediului din care au purces şi pe care îl servesc, eventual puterea şi greutatea socială a acestui mediu ; vezi, de pildă, valoarea simbolică a castelelor şi catedralelor în Evul Mediu sau a palatelor renascentiste sau baroce.

cu delicatețe de ponderabilitate și atît de simplă la vedere, că sensibilitatea lui este călăuzită către un fel de fior de fericire prin niște linii curbe aproape imperceptibile, prin rotunjimi neînsemnate și atotputernice, ca și prin acele combinații profunde de regularitate și neregularitate, pe care artistul le-a creat și totodată le-a ascuns, dîndu-le o asemenea fragilitate încît au devenit indefinisabile. Receptorul mobil, care se subordonează prezenței lor invizibile, este călăuzit, de la iluzie la iluzie, de la o tăcere profundă la șoaptele desfătării, pe măsură ce se apropie sau se depărtează, apoi iar se apropie, rătăcind în sfera de atracție a operei, mișcările lui fiind dirijate de operă, iar el însuși devenind o jucărie la discreția propriei sale admirații. Vreau, a zis omul acela din Megara (constructorul Eupalinos), ca opera mea să emoționeze pe oameni tot așa cum îi emoționează obiectul dragostei."

Așadar, artele „atematice" ne-au arătat că relația obiectivă specifică, ce leagă opera de artă ca semn cu realitatea, poate fi exprimată nu numai prin conținut, ci și prin toate celelalte elemente componente. Să ne abatem acum din nou spre artele tematice pentru a ne convinge dacă și „componentele *lor* formale" pot să devină sau chiar sînt întotdeauna factori semantici și exponenți ai relației obiective. Să ne îndreptăm atenția spre pictură, fiindcă despre literatură știm astăzi cu certitudine — — meritul fiind al lingvisticii funcționale — că toate elementele ei componente, ca părți ale sistemului limbii, sînt purtătoare de energie semantică, începînd de la sunete și sfîrșind cu structura frazei. În pictură, situația este alta, aici la prima vedere s-ar părea că materialul cu care lucrează această artă — suprafața, pata de culoare, linia — este o chestiune pur optică; elementele mai complicate și derivate, ca perspectiva, spațiul coloristic, conturul, sînt desigur factori semantici. Dar nici elementele fundamentale, specificate mai sus, nu sînt lipsite de posibilitatea de a construi o relație obiectivă. O suprafață încadrată este cu totul altceva decît un simplu unghi de

perspectivă, chiar dacă, în anumite cazuri, poate să-i corespundă prin conținutul său. Delimitarea prin cadru împrumută suprafeței amintite însușiri semantice, în primul rînd ideea că ceea ce se cuprinde în cadru formează o unitate semantică. Linia segmentează suprafața : prin direcția și mișcarea sa, ea dirijează procesul de receptare al privitorului și determină astfel nu numai organizarea optică, ci și cea semantică a zonei încadrate. Chiar și atunci cînd tabloul nu este orientat spre lumea lucrurilor, linia dobîndește cu ușurință funcție de contur, cu toate că în asemenea cazuri nu-i vorba de a zugrăvi vreun obiect oarecare ; așa apare obiectualitatea „neobiectuală" ca semnificație pură. Aceste atribute semantice ale liniei au fost fructificate de către unele curente în pictura modernă, cum este pictura absolută (Kandinsky) și alte curente înrudite. În sfîrșit, nici pata de culoare nu-i un fenomen pur optic, ci și semantic. Chiar calitatea culorii are întinse posibilități semantice. Simbolismul culorilor este un fapt bine cunoscut în istoria culturii. În Evul Mediu, ideea naturii simbolice a culorilor s-a răspîndit foarte mult și s-a considerat (vezi, de pildă, Zibrt, *Symbolika barev u starých Čechů* [*Semnificația simbolică a culorilor la vechii cehi*], în *Listy z českých dějin kulturních*, Praga, 1891) ; cum era și firesc, ideea a pătruns și în pictură : „De ce este Isus Hristos zugrăvit numai în veșminte albastre ? Pentru că aprecierile credincioșilor se înălțau necontenit, rugătoare, către cer, lăcaș al mirelui divin și al morților" (Th. Wohlbehr, *Bau und Leben der bildenden Kunst* [*Construcția și viața artei plastice*], Leipzig u. Berlin, 1914). Așa a devenit albastrul cea mai nobilă culoare a creștinilor, cu toate că prin efectul ei psihic face parte dintre culorile „reci". Dar și astăzi, cînd simbolismul culorilor nu mai formează un sistem solid și nici nu se mai află în centrul atenției, chiar și în opere de pictură abstractă, unde semnificația culorii nu se poate agăța de lucrul zugrăvit, putem constata valori semantice ale culorii : așa, de pildă, culoarea albastră, în cazul că umple

partea de sus a suprafeței tabloului, va semnifica și în operele care nu reprezintă deloc obiecte „bolta cerului"; cînd umple partea de jos a tabloului, semnificația ei este „apă". De calitatea culorii depinde și relația dintre culoare și spațiu; faptul știut, după care culorile „calde" ies, aparent, în evidență, în timp ce culorile „reci" rămîn în umbră, nu are numai o importanță optică, ci și una semantică; așa, de pildă, în pictura neobiectuală este posibil să plăsmuim un spațiu fără valoare obiectivă, cu alte cuvinte un simplu spațiu-semnificație, numai cu ajutorul combinării celor două grupuri de culori. De asemenea, pata de culoare ajută la fixarea conturului ca și linia; dar devenind contur, culoarea capătă semnificație obiectuală chiar și atunci cînd nu se referă la nici un obiect precis; de aceea pictura suprematistă, cea care dintre toate curentele a ajuns cel mai departe în tendința de a elimina orice fel de „conținut", și-a ales ca formă a petei de culoare de preferință pătratul sau dreptunghiul, adică figurile geometrice cele mai indiferente, pentru ca astfel pata de culoare să înceteze a mai acționa prin forma sa, devenind cît mai mult cu putință valoare optică pură fără nuanța semantică a corporalității. În pictura modernă valoarea de contur a petei de culoare este adesea dezvăluită prin aceea că conturul trasat de pata de culoare în parte se confundă și în parte diferă de conturul linear. Am putea să continuăm a enumera posibilitățile semantice ale culorii; așa, de exemplu, tot de natură semantică este și deosebirea dintre culoare ca atribut al obiectului (culoarea locală) și culoare ca lumină etc.

Componentele formale ale operei de pictură sînt, deci, factori semantici cum sînt și componentele lingvistice ale operei literare: în sine, nu sînt legate de un anume lucru printr-o relație concretă, ci — asemenea elementelor dintr-o operă muzicală — poartă o energie semantică potențială care, iradiind din totalitatea operei, exprimă o anumită atitudine față de universul real.

Am examinat pînă aici natura semantică a operei artistice; am demonstrat că arta este strîns legată de zona semnelor de comunicare, dar în așa fel încît constituie o negare dialectică a unei veritabile comunicări. Comunicarea autentică ne trimite la o anumită realitate concretă, cunoscută de cel care emite semnul și despre care urmează a fi informat cel ce recepteză semnul. În artă însă, realitatea despre care opera ne furnizează direct o informație (artele tematice) nu este purtătoarea propriu-zisă a relației obiective, ci un simplu mijlocitor. Relația obiectivă în artă este multiplă și trimite la realități familiare receptorului, care însă nu sînt și nu pot fi nicicum exprimate, nici măcar schițate în operă, deoarece formează parte integrantă din experiența intimă a receptorului. Acest ciorchine de realități poate fi foarte impunător, iar relația obiectivă a operei de artă față de fiecare dintre ele indirectă, figurată. Realitățile cu care opera de artă poate fi confruntată în conștiința și în subconștientul receptorului fac parte din atitudinea globală intelectuală, afectivă sau de altă natură, pe care receptorul o are față de realitate. De aceea, experiența răscolită în receptor de șocul provocat de operă pune în mișcare imaginea generală a receptorului asupra realității. Caracterul vag al relației obiective a operei de artă este deci compensat prin aceea că individul receptor reacționează la opusul artistic nu numai parțial, ci prin toate laturile atitudinii sale față de lume și realitate. Se pune acum întrebarea : este oare interpretarea operei de artă ca semn o chestiune exclusiv individuală, diferită și incomparabilă de la individ la individ ? Am anticipat răspunsul la această întrebare atunci cînd am făcut observația că opera de artă este *semn*, de unde rezultă că este prin esența sa un fapt social ; dealtfel, nici atitudinea pe care un individ o adoptă față de realitate nu constituie un bun exclusiv personal, chiar dacă e vorba de personalități dintre cele mai puternice, ci este determinată — la personalitățile

mai puțin puternice aproape total — de raporturile sociale în care este integrat individul. Astfel, rezultatul la care ajunge analiza naturii semiologice a operei de artă nu este nici pe departe subiectivismul estetic : s-a arătat numai că relațiile obiective, pe care opera de artă ca semn le stabilește, pun în mișcare atitudinea receptorului față de realitate, receptorul fiind o ființă socială, membru al unei colectivități. Această constatare ne apropie cu încă un pas de țintă : de vreme ce relațiile obiective stabilite de opera de artă ating modul în care individul și colectivitatea privesc realitatea, este limpede că problema valorilor extraestetice cuprinse în opera de artă dobîndește pentru noi o importanță specială.

Opera de artă, chiar dacă nu conține judecăți exprimate direct sau voalat, este saturată de valori. Tot ce intră în componența operei de artă, de la substanța cea mai materială (piatra sau bronzul în sculptură) și pînă la cele mai complexe elemente tematice, exprimă valori. Evaluarea, cum am arătat, ține de însăși esența naturii specifice a operei de artă ca semn : relația obiectivă a operei de artă atinge prin multitudinea sa nu numai fenomene izolate, ci realitatea ca întreg și se răsfrînge astfel asupra întregii atitudini a receptorului față de ea ; această relație este izvorul și ghidul actului axiologic. Deoarece fiecare din elementele componente ale operei de artă, fie ele de „conținut" sau de „formă", intră, în contextul operei, în relații obiective multiple, aceste componente devin expresie a unor valori extraestetice.

Valorile exprimate de diversele elemente ale aceleiași opere intră în relații reciproce, uneori pozitive, alteori negative ; prin aceasta ele acționează una asupra celeilalte și este posibil ca unul și același element, situat în relații diferite, să exprime valori total diferite ; vezi H. Lützeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst* [*Introducere în filozofia artei*], Bonn, 1934, p. 27 : „Atomismul în analiza formei operei de artă constă în aceea că cercetătorul des-

compune forma în părţile ei constitutive (linii drepte şi curbe, convexe şi concave, precise şi estompate etc.) şi fiecăreia dintre aceste părţi îi atribuie un sens constant (de exemplu : culoare deschisă — optimism, culoare închisă — pesimism, linie dreaptă — limpezime şi concizione, spirit deschis şi precizie, inteligenţă şi eficienţă). Faţă de un asemenea procedeu trebuie să subliniem că elementele formale pot fi pe deplin înţelese numai din punctul de vedere al întregului şi că, în funcţie de locul pe care îl ocupă în acest întreg, ele dobîndesc sensuri foarte diferite ; de exemplu, o pată neagră între culori deschise poate lăsa o impresie de solemnitate şi măreţie, aşa cum este în portretele lui Rubens ; liniile drepte îşi pot modifica sensul de la o impresie aproape mistică de pură delimitare, produsă de caracterul lor esenţial, pînă la o impresie de raţionalism şi mecanicism. Operaţii ca aceea care asimilează culoarea închisă cu pesimismul sînt prea grosolane pentru a putea sesiza complexitatea vieţii interioare a operei de artă. Cu alte cuvinte, valorile extraestetice cuprinse în opera de artă alcătuiesc o unitate, dar o unitate dinamică, nu una mecanic stabilă. Dinamismul ansamblului de valori extraestetice din opera de artă poate ajunge pînă la o treaptă cînd este posibil să apară, pornind de la operă, o ruptură totală între două modalităţi de apreciere, una depreciativă şi alta admirativ pozitivă ; vezi prelucrarea monumentală a unor teme „inferioare", curentă în pictura realistă a secolului al XIX-lea (*Muncitori la cariera de piatră* de Courbet) ; sau folosirea procedeelor din eposul eroic pentru a înfăţişa personaje şi fapte obişnuite doar în speciile inferioare ale literaturii, procedeu utilizat de romantici în poezia epică (I. Tînianov, *Arhaiştî i novatorî* [*Arhaizanţii şi inovatorii*], Leningrad, 1929). Contradicţiile dintre valorile estetice cuprinse în operă pot fi de natura cea mai diferită cu putinţă, ca şi de intensitatea cea mai diferită, dar nici în cazurile cînd ating gradul maxim de intensi-

tate sau diferență calitativă, ele nu deteriorează unitatea operei de artă, pentru motivul că această unitate nu are caracter de sumă mecanică, ci este oferită receptorului ca problemă pentru a cărei rezolvare este necesar să învingă contradicțiile ce îi ies în cale în complicatul proces de percepere și evaluare a operei.

Valorile extraestetice în artă nu sînt, așadar, numai o chestiune a operei de artă, ci și a receptorului. Acesta se apropie de opera de artă cu sistemul său propriu de valori, cu atitudinea sa proprie față de realitate. Se întîmplă adesea, ba constituie chiar o regulă, ca o parte de multe ori considerabilă a valorilor percepute de receptor în opera de artă să fie în contradicție cu sistemul de valori al receptorului. Cum se ajunge la o asemenea contradicție și la tensiunea ce decurge din ea, este limpede : fie că opera a fost creată de un artist din aceeași epocă și din același mediu social cu receptorul, și în acest caz contradicțiile dintre valorile recunoscute de receptor și cele cuprinse în operă sînt rezultatul schimbărilor de structură către care a năzuit autorul operei ; fie că provine dintr-o ambianță istorică și socială diferită de cea a receptorului, și atunci contradicțiile dintre valorile extraestetice sînt firește inevitabile [22]. Opera de artă ca ansam-

[22] Ar putea să se nască întrebarea dacă nu trebuie să avem în vedere și cazuri de congruență perfectă sau, dimpotrivă, de incongruență totală dintre valorile extraestetice cuprinse în operă și sistemul de valori acceptate de receptor. Cazuri de congruență totală sau de aspirație către ea pot să existe, de pildă, în acele forme de artă, de regulă inferioare, care pornesc de la tendința de a facilita pe cît e cu putință accesul receptorului la operă, de a-l îndepărta din cale orice fel de obstacole. Dar și în acest caz este vorba numai de o *tendință* niciodată realizată integral, pentru că și aici se caută într-o anumită măsură și într-un anumit mod o neconcordanță între aprecierea receptorului și valorile conținute în operă ; vezi, de exemplu, faptul că cititorii de romane agreabile preferă să citească romane inspirate din altă ambianță și vorbind despre un alt mod de viață decît cele cunoscute lor. În ce privește posibilitatea inversă, de neconcordanță totală între valorile cuprinse în operă și sistemul de valori acceptat de receptor, tendința spre această extremă poate fi întîlnită frecvent în istoria artelor, adesea chiar într-o formă provocatoare (vezi satanismul unei anumite nuanțe de simbolism, care proclamă în mod provocator răsturnarea întregului sistem de valori : răul apare ca valoare

blu de valori extraestetice nu este deci un simplu reflex al sistemului de valori acceptate şi obligatorii pentru colectivitatea receptoare. De aceea, printre altele, valorile cuprinse în opera de artă nu sînt resimţite ca egale, prin caracterul lor de obligativitate, cu valorile practic acceptate, exprimate — în măsura în care este vorba despre exprimarea lor — ca manifestări de pură comunicare; o dovadă sugestivă ne-o oferă practica cenzurii, care face distincţie între opiniile cu funcţie de comunicare şi opiniile ce decurg indirect din opera de artă, sau chiar direct exprimate; numai un rigorism extrem confundă arta cu o comunicare din acest punct de vedere.

Am ajuns cu consideraţiile noastre în punctul unde putem vedea raportul reciproc dintre valoarea estetică şi restul valorilor cuprinse în operă şi unde putem clarifica adevărata ei esenţă. Pînă acum ne-am rezumat la afirmaţia că în opera de artă valoarea estetică le domină pe celelalte. Această afirmaţie rezultă cu o necesitate logică din esenţa artei — zonă privilegiată a fenomenelor estetice — care prin supremaţia funcţiei şi valorii estetice se deosebeşte de mulţimea infinită a celorlalte fenomene, la care funcţia estetică este facultativă şi subordonată altor funcţii. Mediile sociale care nu cunosc o diferenţiere netă a funcţiilor, ca de exemplu societatea medievală sau folclorică, nu sînt conştiente de supremaţia funcţiei estetice în artă, după cum nu cunosc nici noţiunea de artă în sensul pe care îl are acest cuvînt astăzi; a se vedea cum în Evul

---

pozitivă, binele ca valoare negativă etc.). Incompatibilitatea totală dintre valorile acceptate de receptor şi valorile cuprinse în operă poate face ca opera să-şi piardă sensul pentru receptor şi să nu fie percepută, nici apreciată ca operă de artă; a se vedea neînţelegerea operei în ambianţe cu al căror sistem de valori nu există puncte de contact în atitudinea receptorului faţă de realitate, aşa cum, spre exemplu, este atitudinea faţă de arta medievală în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea; tot aici trebuie incluşi şi poeţii „damnaţi" şi toţi artiştii care nu sînt aproape deloc luaţi în seamă în viaţă, ajungînd la notorietate abia cînd se iveşte posibilitatea unui raport măcar parţial pozitiv între opera lor şi sistemul de valori care năzuieşte spre acceptare.

Mediu artele plastice erau considerate ca făcînd parte din sfera producției de bunuri materiale în cel mai larg sens al cuvîntului. Atunci cînd afirmăm că funcția și valoarea estetică predomină asupra celorlalte funcții și valori în opera de artă, nu exprimăm un postulat pentru o atitudine practică față de artă, în practică putînd predomina în atitudinea indivizilor izolați sau ale unor colectivități întregi alte funcții, ci tragem doar o concluzie teoretică ce rezultă din poziția pe care o ocupă arta în zona fenomenelor estetice în condițiile unei diferențieri a funcțiilor.

Dar și acestei formulări, care se menține cu premeditare în plan teoretic, i se aduc, din neînțelegere, reproșuri de „formalism" și de apartenență la teoria artei pentru artă; gratuitatea operei de artă, care este un aspect al poziției dominante a funcției și valorii artistice, se confundă, dintr-o eroare, cu postulatul kantian al artei „dezinteresate". Pentru a înlătura această eroare este necesar să examinăm dinlăuntrul structurii artistice situația și natura valorii estetice în artă, adică să pornim de la valorile extraestetice, răspîndite prin diversele elemente ale operei, către valoarea estetică, cea care dă operei artistice unitate. Vom constata cu acest prilej un lucru deosebit și neașteptat. Am spus mai înainte că toate părțile componente ale operei de artă, atît cele ce țin de conținut, cît și cele care țin de formă, exprimă valori extraestetice care intră în raporturi reciproce în cadrul operei. În ultimă instanță, opera de artă apare ca un autentic ansamblu de valori extraestetice, și ca nimic altceva. Componentele materiale ale operei de artă și modul în care sînt utilizate ca mijloace artistice apar cu rol de simpli transmițători de energii reprezentate de valorile extraestetice. Și dacă ne vom întreba în această clipă unde a rămas valoarea estetică, se va dovedi că s-a difuzat în diversele valori extraestetice și că nu este nimic altceva decît o denumire sintetică pentru totalitatea dinamică a relațiilor lor reciproce. Nejustă este deci distincția dintre „conținut" și „formă"

ce se face atunci cînd se analizează o operă de artă. Formalismul şcolii estetice şi ştiinţifico-literare ruse avea dreptate să afirme că toate elementele constitutive ale operei de artă, fără deosebire, sînt părţi integrante ale formei. Trebuie să adăugăm însă că toate elementele constitutive ale operei de artă sînt totodată, de asemenea fără deosebire, purtătoare de semnificaţie şi de valori extra-estetice, deci părţi integrante ale conţinutului. Analiza „formei" nu trebuie redusă la o simplă analiză formală; pe de altă parte, trebuie să fie limpede că numai *întreaga* structură a operei de artă, şi nu doar partea ei numită „conţinut", intră în relaţie activă cu sistemul de valori existenţiale care călăuzesc faptele oamenilor.

Supremaţia valorii estetice asupra celorlalte valori, caracteristică artei, este deci altceva decît o simplă dominaţie exterioară. Valoarea estetică nu suprimă şi nici măcar nu reprimă celelalte valori, ci smulge fiecare dintre aceste valori din contactul ei direct cu respectiva valoare existenţială, punînd în schimb în contact întregul ansamblu de valori cuprins în operă, ca ansamblu dinamic, cu întregul sistem de valori care formează forţele motrice ale practicii de viaţă a colectivităţii receptoare. Care este natura şi scopul acestui contact? Trebuie să luăm în considerare în primul rînd faptul, asupra căruia ne-am mai oprit şi înainte, că acest contact este numai rareori paşnic şi idilic: de regulă, valorile cuprinse în opera artistică se deosebesc întrucîtva — şi ca relaţie reciprocă şi din punct de vedere al calităţii diverselor valori — de structura sistemului de valori acceptate de colectivitate. Se produce o tensiune în care stă sensul şi capacitatea de înrîurire a artei. Ansamblul de valori care călăuzesc practica de viaţă a colectivităţii umane dispune de o libertate de acţiune limitată de necesitatea permanentă a aplicării practice a valorilor; reorganizarea ierarhiei valorice (reevaluarea valorilor) este foarte dificilă şi însoţită de grele tulburări ale întregii practici de viaţă a respectivului colectiv

(frînarea dezvoltării, incertitudinea valorilor, fărîmițarea sistemului, eventual și explozii revoluționare), în timp ce valorile din opera de artă — fiecare dintre ele fiind degajată de o obligație actuală, deși ca întreg nu sînt lipsite de o valabilitate potențială — pot să se reorganizeze și să se transforme fără nici un prejudiciu, pot să se cristalizeze cu titlu de experiment în structuri noi și să descompună structuri vechi, pot să se adapteze la evoluția situației sociale și la noile forme ale vieții sociale, sau cel puțin să caute căi de a se adapta.

Privită astfel, autonomia operei de artă, ca și supremația valorii și funcției estetice din interiorul ei, ni se înfățișează nu ca element de aneantizare a raportului dintre opera de artă și realitatea naturii și societății, ci dimpotrivă, ca un permanent animator al acestui raport. Arta este un factor vital de extremă însemnătate chiar și în epoci istorice și ambianțe care pun accentul pe gratuitatea artei și pe supremația valorii și funcției estetice, uneori tocmai stadiile de dezvoltare cu o accentuată idee de gratuitate intervenind foarte intens în raportul dintre om și realitate ; a se vedea cazul poemului *Máj* de Mácha, examinat în studiul *Příspevek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova [Contribuție la problematica actuală a fenomenului poetic Mácha]*, în „Listy pro umění a kritiku", IV.

Acum putem reveni definitiv la problema de la care am plecat, și anume dacă există vreo posibilitate de a demonstra valabilitatea obiectivă a valorii estetice. Am schițat mai înainte ideea că ținta evaluării estetice actuale nu este opera „materială", ci „obiectul estetic", care reprezintă reflexul și corelatul operei în conștiința receptorului. Cu toate acestea trebuie să existe o valoare estetică obiectivă (adică independentă și durabilă), cuprinsă în însăși înfățișarea materială a operei, singura care durează fără să se modifice, în timp ce obiectul estetic este schimbător, fiind determinat nu numai de natura și

calităţile produsului material, ci şi de stadiul de dezvoltare respectiv al structurii artistice imateriale. Valoarea estetică independentă, inerentă produsului artistic material, pe care o presupunem, are în comparaţie cu valoarea actuală a obiectului estetic doar un caracter potenţial: produsul artistic material, structurat într-un anume fel, are capacitatea — independentă de stadiul de dezvoltare a structurii artistice — de a naşte în mintea receptorului obiecte estetice cu valoare estetică actuală pozitivă. Cu alte cuvinte, problema privind existenţa unei valori estetice obiective poate fi formulată numai în sensul că este posibilă o asemenea structurare a produsului artistic material.

În ce mod participă produsul artistic material la apariţia obiectului estetic? Am văzut că însuşirile lui, eventual şi semnificaţia care decurge din gruparea acestor însuşiri (conţinutul operei), intră în structura obiectului estetic ca expresie a unor valori extraestetice care stabilesc la rîndul lor corelaţii reciproce complexe, pozitive şi negative (acorduri şi dezacorduri), astfel încît ia naştere un întreg dinamic, menţinut în unitate de acorduri şi pus concomitent în mişcare de dezacorduri.

Din acest motiv, se poate aprecia că valoarea independentă a produsului artistic material va depinde şi va spori în funcţie de multitudinea valorilor extraestetice pe care produsul artistic material este în stare să le absoarbă în sine, precum şi de capacitatea şi gradul de dinamizare a relaţiilor reciproce dintre aceste valori, indiferent de schimbările calitative care se produc de la o epocă la alta. Există uzanţa de a considera drept criteriu principal al valorii estetice impresia de unitate pe care o lasă opera de artă. Unitatea nu trebuie înţeleasă însă în chip static, ca o armonie perfectă, ci în chip dinamic, ca sarcină pe care opera o încredinţează receptorului; aici e locul să amintim o aserţiune a lui V. Şklovski: „Un drum viu, un drum pe care piciorul simte pietrele, un drum cu reveniri

— acesta este drumul artei" (*Teorie prozy*, Praga, 1933, p. 27). Dacă sarcina este prea ușoară, adică în cazul dat predomină acordurile în comparație cu dezacordurile, forța operei este slabă și va pieri repede, fiindcă opera respectivă nu-l solicită intens pe receptor și nu-l silește să revină la ea; de aceea, operele cu slabe elemente de dinamism se automatizează extrem de repede. Dacă, dimpotrivă, descoperirea unității este o sarcină prea dificilă pentru receptor, cu alte cuvinte, dacă dezacordurile au o pondere mult prea mare în comparație cu acordurile, se poate întîmpla ca receptorul să nu poată înțelege opera ca o structură premeditată. Dar niciodată prezența chiar masivă a contradicțiilor, care nasc obstacole suplimentare, nu va periclita eficiența operei de artă în aceeași măsură ca absența lor; impresia de dezorientare, incapacitatea de a descoperi intenția unificatoare a operei de artă este un fenomen curent la primele întîlniri cu operele artistice ieșite din comun. În sfîrșit, cea de a treia posibilitate apare atunci cînd atît acordurile cît și dezacordurile, determinate de structura operei artistice materiale, sînt puternice, dar se mențin reciproc în echilibru; cazul acesta este, desigur, optim, îndeplinind perfect postulatul valorii estetice independente.

Nu trebuie să uităm însă că, pe lîngă structura interioară a operei de artă și în strînsă corelație cu ea, mai există și raportul dintre operă ca ansamblu de valori și valorile practice valabile pentru colectivitatea care receptează opera respectivă. Dar produsul artistic material, în cursul duratei sale, intră în contact cu multe și diverse colectivități și cu diferite sisteme de valori. Cum se manifestă sub acest aspect postulatul valorii estetice independente? Este limpede că și aici le revine dezacordurilor un rol cel puțin tot atît de important ca și acordurilor. O operă calculată a fi într-o consonanță desăvîrșită cu valorile de viață recunoscute este percepută ca o valoare nu chiar neestetică, dar oricum neartistică. Numai ten-

siunea dintre valorile extraestetice ale operei şi valorile vitale ale colectivităţii dă operei posibilitatea de a influenţa atitudinea omului faţă de realitate, influenţă care constituie misiunea cea mai specifică a artei. De aceea, se poate spune că valoarea estetică independentă a operei artistice materiale este cu atît mai mare şi mai durabilă cu cît opera se pretează mai puţin uşor la o interpretare în consonanţă deplină cu sistemul de valori general acceptat în cutare epocă, în cutare ambianţă socială. Întorcîndu-ne acum la structura interioară a produsului artistic material, nu ne va fi deloc greu să cădem de acord că operele cu puternice contradicţii lăuntrice oferă — tocmai din cauza contradicţiilor lor interne şi a polisemiei ce decurge de aici — o bază mult mai puţin potrivită pentru aplicarea mecanică a întregului sistem de valori acceptate, decît operele fără contradicţii lăuntrice sau cu contradicţii slabe. Şi de aici se vede varietatea şi polisemia produsului artistic material ca un bun estetic potenţial. Oricare ar fi punctul de vedere din care vom privi lucrurile, valoarea estetică independentă a produsului artistic material rezidă într-o tensiune a cărei soluţionare revine receptorului; dar aceasta este cu totul altceva decît armonia, considerată adesea drept cea mai înaltă formă de desăvîrşire şi drept treapta superioară a perfecţiunii formei în artă.

Din principiile la care am ajuns pînă acum este imposibil de a extrage vreo regulă oarecare de detaliu. Acordurile şi dezacordurile dintre valorile extraestetice, despre care am vorbit, ca şi depăşirea lor operată de receptor, pot să se concretizeze — şi în cazul aceluiaşi produs artistic material — în modalităţi infinite, rezultate din varietatea infinită a întîlnirilor posibile dintre operă, pe de o parte, şi evoluţia structurii artistice şi a societăţii, pe de altă parte. De acest lucru am fost conştienţi din clipa în care ne-am pus întrebarea în legătură cu valoarea estetică independentă. Cu toate acestea, a fost necesar să încercăm

a răspunde la această întrebare, deoarece numai condiția valorii estetice obiective, mereu căutată și mereu realizată în cele mai diverse chipuri, dă sens evoluției istorice a artelor : numai prin ea putem explica patosul tentativelor mereu repetate de a crea opera perfectă, la fel și necontenitele reveniri la valorile anterior create (de exemplu, evoluția dramaturgiei moderne a fost marcată de reveniri permanente la valori durabile cum sînt operele lui Shakespeare, Molière etc.). De aceea, este necesar ca orice teorie a artei să-și pună problema valorii estetice obiective, independente, chiar și în cazurile cînd respectiva teorie susține principiul mutabilității ireductibile a evaluării actuale a operelor de artă. Importanța problemei valorii estetice obiective s-a reliefat și mai clar atunci cînd am încercat să-i aflăm un răspuns, încercare ce ne-a condus la misiunea fundamentală a artei, care rezidă în a dirija și a reîmprospăta relația dintre om și realitate ca obiect al activității umane.

IV

În cele trei capitole precedente ale studiului de față am tratat despre trei noțiuni corelate : funcția, norma și valoarea estetică. Le-am însoțit de cuvintele „fapte sociale" nu pentru a limita tema pusă în discuție, ci pentru a încerca să demonstrăm că și în analiza noetică abstractă a esenței și importanței funcției, normei și valorii estetice, punctul de plecare trebuie să-l constituie natura socială a celor trei fenomene. Locul pe care în estetică îl ocupă cînd metafizica, cînd psihologia, revine de drept în primul rînd sociologiei : analiza noetică a întregii problematici a fenomenelor estetice, care constituie sarcina esteticii, trebuie să se întemeieze pe premisa că funcția, norma și

valoarea estetică au valabilitate numai raportate la om, şi anume la om ca fiinţă socială.

Funcţia estetică este unul dintre factorii de seamă ai activităţii umane: fiecare act uman poate fi însoţit de ea şi orice lucru poate deveni purtătorul ei. Nu este numai un simplu epifenomen, lipsit de însemnătate practică, al altor funcţii, ci determină împreună cu ele atitudinea omului faţă de realitate; aşa, de pildă, la modificările în ierarhia funcţiilor unui anume lucru ea ajută prin aceea că se ataşează de noua funcţie dominantă, pe care o consolidează atrăgînd atenţia asupra ei şi ridicînd-o deasupra celorlalte; alteori suplineşte o funcţie dispărută a unui lucru sau a unei instituţii şi o salvează astfel pentru o nouă utilitate şi o nouă funcţie etc. Prin aceasta funcţia estetică este integrată în activitatea socială.

Norma estetică, cea care reglementează funcţia estetică, nu este o regulă imuabilă, ci un proces complex, în permanentă reînnoire. Prin stratificarea sa în norme vechi şi noi, superioare şi inferioare etc., şi prin modificările ce intervin în această stratificare, în procesul istoric, norma estetică se integrează în evoluţia societăţii, desemnînd cînd apartenenţa individului la un anume mediu social, cînd trecerea unui individ dintr-un strat social în altul, alteori secundînd şi semnalizînd modificări în întreaga structură a societăţii.

În sfîrşit, *valoarea* estetică, realizîndu-se cu precădere în artă, acolo unde norma estetică este mai degrabă încălcată decît respectată, face parte, prin esenţa sa, dintre fenomenele sociale. Din raportul dintre artă şi societate trebuie să conchidem nu numai asupra caracterului schimbător al evaluării estetice actuale, ci şi asupra permanenţei valorii estetice obiective. Valoarea estetică intră în contact strîns cu valori extraestetice pe care o pera artistică le cuprinde şi, prin intermediul lor, cu sistemul de valori ce călăuzesc practica de viaţă a colectivităţii care receptează opera. Raportul dintre valoarea estetică şi valorile extraestetice este de aşa natură, încît valoarea

estetică le domină pe celelalte, dar fără să le tulbure, ci strîngîndu-le într-o totalitate, smulgînd-o pe fiecare dintre ele din relația directă cu valorile practice analoge și făcînd posibilă relația activă a întregului ansamblu de valori extraestetice din operă cu atitudinea globală pe care indivizii, ca membri ai unei colectivități, o au față de realitate. Astfel, prin intermediul valorii estetice, arta acționează direct asupra atitudinii afective a omului față de lumea înconjurătoare, atingînd în acest fel cel mai important element reglator al activității umane, spre deosebire de știință și filozofie, care influențează actele omului în mod intelectiv.

Așadar, esteticul, adică zona funcției, normei și valorii estetice, este răspîndit pe toată întinderea activității omenești, constituie un factor de seamă, multilateral al practicii vieții și de aceea nu sînt pe măsura însemnătății lui acele teorii estetice care îl limitează numai la unul din numeroasele sale aspecte, proclamînd drept scop al intenției estetice doar plăcerea sau emoția, expresia sau cunoașterea etc. Esteticul înglobează toate aceste laturi și altele în plus, mai ales în forma sa cea mai înaltă care este arta; dar fiecare dintre ele are numai ponderea ce îi revine firesc în formarea atitudinii globale a omului față de lume.

Praga, 1936

LOCUL FUNCȚIEI ESTETICE PRINTRE CELELALTE FUNCȚII *

PROBLEMA locului funcţiei estetice printre celelalte funcţii, a situaţiei ei în structura funcţiilor, reprezintă de fapt problema esteticului în afara artei. Atît timp cît privim esteticul din punctul de vedere al artei (arta aşa cum o înţelegem astăzi), locul funcţiei estetice nu constituie o problemă : în acest domeniu, funcţia estetică tinde întotdeauna spre supremaţie (o întrebare totuşi se pune : de ce natură este această supremaţie? Dar acest aspect rămîne deocamdată în afara preocupărilor noastre). Însă de îndată ce trecem de hotarele artei, încep greutăţile : pe de o parte, sîntem mereu ispitiţi să considerăm funcţia estetică drept ceva secundar, ceva ce poate fi, dar nu este absolut necesar ; pe de altă parte, funcţia estetică se impune atît de des atenţiei noastre tocmai în zona din afara artei, se iveşte în atîtea manifestări diverse ale vieţii, se dovedeşte a fi un element necesar, de pildă în ceea ce priveşte locuinţa, îmbrăcămintea, contactele sociale etc., încît ne obligă să gîndim asupra misiunii ce-i revine în întreaga organizare a lumii. O simplă privire asupra istoriei esteticii ne spune că, înainte de a reflecta asupra esteticului în artă, filozofia a început prin a medita asupra frumosului (deci asupra esteticului) ca principiu metafizic, ca un factor al ordinii universale. În concepţia lui Platon arta şi esteticul în afara artei apăreau atît de despărţite, încît filozoful socotea esteticul în afara artei drept unul dintre cele trei principii supreme ale ordinii universale, dar elimina arta aproape cu totul din statul său ideal, sau o

---

* *Místo estetické funkce mezi ostatními.* Text publicat în volumul *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 65–78.

punea sub control polițienesc din punctul de vedere al servituților ce le datora ordinii de stat. În epoca nouă, cînd esteticul este recunoscut drept element indispensabil al artei, problema esteticului extraartistic își menține totuși însemnătatea sa metafizică, după cum se vede și din concepția lui Herder asupra frumosului natural. Chiar și Ruskin formula într-o manieră radicală supremația frumosului natural asupra frumosului artistic. Odată cu decăderea gîndirii metafizice, problema frumosului natural degenerează într-o chestiune de ordin secundar, la care se răspunde adesea cum că frumosul natural se subordonează celui artistic (ca o proiectare a convenției artistice contemporane în modul de receptare a fenomenelor naturale). Dar în acest fel chestiunea stagnează în sterilitate. Problema esteticului nu dispare însă, ci dobîndește în prezent o importanță deosebit de actuală. La aceasta contribuie evoluția recentă a artelor cu urmările de rigoare. Într-o epocă nu prea îndepărtată, pe care am apucat-o și noi, în artă se punea accentul exclusiv pe funcția estetică, iar în teorie se ajunsese la confundarea aproape totală a esteticului cu arta. Esteticul, eliberat în acest fel, părea un joc gratuit și suveran de la care duceau către practica vieții doar niște galerii ascunse, subterane. Totodată, însă, viața din zona exterioară artei s-a estetizat masiv : numai ca simple exemple vom aminti de reclamele comerciale de toate genurile, inclusiv cele luminoase, cultura locuitului, estetizarea culturii fizice (ritmica etc.). În scurt timp, arta a simțit că motivul izolării ei rezidă în supremația exclusivă a funcției estetice, drept care, de cîțiva ani încoace se străduiește — în diverse direcții — să străpungă această izolare, fără a renunța însă la cuceririle din epoca precedentă; esteticul extraartistic devine conștient de sine și reclamă normalizare și reglementare. Iată de ce din nou se pune în mod imperios problema situației funcției estetice între celelalte funcții și, odată cu ea, problema esteticului extraartistic. Conferința de azi vrea să fie o contribuție la soluționarea

acestor două probleme sau, mai curînd, să dea niște sugestii sumare (fiind vorba numai de o schiță). Să luăm ca punct de plecare esteticul în afara artei.

Privită sub aspect metafizic, această chestiune nu mai este arzătoare; astăzi nu mai poate fi vorba de faptul dacă există sau nu în univers un frumos independent de om (un frumos supraistoric), ci de felul cum se manifestă esteticul în activitatea și în creațiile omului. Să examinăm cu atenție modificările ce rezultă de aci: astăzi nu se pune problema să analizăm dacă esteticul se află în lucruri, ci să vedem în ce măsură el se află în natura umană însăși; să privim esteticul nu ca atribut static al lucrurilor, ci ca element energetic al activității umane. De aceea, nu este vorba de relația dintre estetic și celelalte principii metafizice, cum ar fi adevărul și binele, ci de relația lui cu alte motive și țeluri ale activității și creativității umane.

Dar asta atrage după sine schimbări considerabile în ce privește metodele și materialul asupra căruia avem de meditat. Locul conceptului de frumos, ca premisă metodologică fundamentală, îl ia conceptul de funcție; locul fenomenelor naturale îl iau, ca material, actele din care se compune activitatea umană, precum și rezultatele acestor acte — creațiile umane. Între natură și creația umană, mai ales între natură și artă, există o graniță clară, aproape (cu unele excepții) de netrecut: de aceea, atît timp cît problema esteticului extraartistic a fost privită din punctul de vedere al frumosului natural, putea să pară că este vorba de două lumi diferite. Și pentru a se găsi o legătură între aceste lumi s-a procedat la subordonarea uneia în raport cu alta: fie arta naturii, cum a procedat Platon, fie, dimpotrivă, natura artei, concepție vag conturată încă la neoplatonicieni. Arta subordonată naturii nu înseamnă altceva decît imitarea naturii (dar imitația este întotdeauna mai puțin reușită decît originalul). Dacă, dimpotrivă, natura se subordonează artei, aceasta presupune mereu ideea că arta întregește creația

naturii, că o perfecționează. Dar mai există și a treia soluție : a le concepe pe amîndouă, natura și arta, ca fenomene independente unul de celălalt : s-au schițat unele tentative în această direcție în vremurile moderne, în literatură de la simbolism încoace, în pictură de la impresionism, pentru care natura nu este decît un pretext. În ce privește literatura, este elocventă următoarea aserțiune a lui Karásek din Lvovice : „Nu trebuie să uităm că adevărul artistic și adevărul vieții sînt două lucruri destul de diferite. Se poate spune chiar că, acolo unde arta are dreptate, viața nu are aproape niciodată dreptate și că despre sensul lucrurilor nu ne vorbește lumea reală, ci numai visul nostru" (*Sodoma*). Despre pictură, a se vedea afirmația lui Liebermann : „O legătură de sparanghel, un buchet de trandafiri sînt suficiente pentru o operă de maestru ; o tînără urîtă sau frumoasă, Apollo sau un pitic pocit : din toate se poate face o operă de maestru, bineînțeles dacă ai suficientă fantezie ... Valoarea picturii nu depinde deloc de subiect" (*Malířská fantasie* [*Fantezia pictorului*], pp. 19—20) ; ceea ce vrea să spună că „frumosul" nu rezidă în realitatea zugrăvită, ci este o chestiune autonomă a operei însăși. Aceste trei soluții — subordonarea artei de către natură, subordonarea naturii de către artă sau independența și înstrăinarea lor totală — ni se oferă atunci cînd meditățm asupra esteticului în afara artei din punctul de vedere al „frumosului" ca atribut al lucrului.

Dacă privim însă esteticul extraartistic din punctul de vedere al funcțiilor, situația ni se înfățișează cu totul altfel. În timp ce în cazul mai sus analizat ambele zone (esteticul în afara artei și în artă) ne-au apărut ca despărțite printr-o prăpastie care trebuia trecută, acum corelația dintre estetic în afara artei și în artă ni se prezintă atît de strînsă, încît ambele zone trec una într-alta în variate chipuri și dificultatea va fi mai curînd în a le deosebi una de alta decît în a găsi legăturile dintre ele. Fiindcă, de acum înainte, nu vom mai avea în vedere

relaţia dintre natură şi artă, ci relaţiile reciproce dintre diversele genuri de activitate, eventual dintre diversele aspecte ale aceleiaşi activităţi.

Acestea sînt deci deosebirile dintre modul în care estetica tradiţională aborda problema esteticului în afara artei şi modul cum vrem să soluţionăm noi astăzi această problemă din punct de vedere funcţional. Schimbarea punctului de vedere nu este fără antecedente: îl voi aminti mai ales pe J.-M. Guyau, căruia estetica îi datorează observaţia că între activităţile practice şi cele teoretice nu este o graniţă de netrecut. În *Problemele estetice ale prezentului* Guyau spune la un moment dat că şi utilul are farmecul său, un farmec ce constă în satisfacţia intelectuală pe care ne-o procură armonia dintre crearea obiectelor şi scopul lor, pe de o parte, iar, pe de altă parte, utilul are sensul său şi este plăcut (p. 13). De asemenea, trebuie să-l amintim pe Dessoir şi şcoala lui. Se ştie că Dessoir a despărţit filozofia esteticului în două părţi la fel de importante: estetica şi ştiinţa generală a artei. Se citează de obicei fraza lui cum că estetica ar putea fi scrisă fără a se rosti în ea vreodată cuvîntul „artă". Acestea sînt premisele istorice de la care pornim în examinarea esteticului în afara artei, adică a esteticului ca parte integrantă a activităţii şi creaţiei umane. În ceea ce priveşte noţiunea de funcţie, antecedentele sînt suficient de cunoscute: arhitectura funcţională, lingvistica funcţională. Curînd vom vedea însă că este nevoie să revizuim noţiunea de funcţie înainte de a începe s-o folosim fără grijă. În sfîrşit, dacă este permis să socotim printre antecedente şi propriile lucrări, aş aminti aici volumul *Funcţia, norma şi valoarea estetică*, studiul *Funcţiile în arhitectură*, precum şi studiul *Despre estetica limbii* din *Kapitoly z české poetiky* [*Capitole de poetică cehă*], volumul I.

Să trecem acum la chestiunea funcţiei estetice în afara artei. În ce fel să începem? Să enumerăm mai întîi toate cazurile cînd apare funcţia estetică în zonele extra-

artistice? Dar imediat ce ne-am apuca de o asemenea operație, ne-am da seama de dificultatea ei. Să examinăm, de pildă, limbajul. Unde se află limitele esteticului? Există forme lingvistice la care participă și esteticul și altele care sînt frustrate de o asemenea participare? Numai un răspuns afirmativ la această întrebare ne-ar permite o delimitare a lucrurilor și ar face posibilă enumerarea. Dar noi observăm chiar și la o privire superficială că, exceptînd limbajul poetic, nici o formă a limbii nu este însoțită în mod obligatoriu de funcția estetică și că, dimpotrivă, fapt și mai important, nici un element de limbă — nici cel mai banal limbaj vorbit — nu este principial lipsit de capacitatea funcției estetice. Tot așa stau lucrurile și în cazul celorlalte activități umane. Să luăm ca exemplu meșteșugurile. Este limpede că în aurărit funcția estetică este mai vizibilă decît în brutărit sau în măcelărie; despre aurărit se vorbește și în istoria artelor. Se poate spune oare că ultimele două meșteșuguri sînt prin natura lor străine de funcția estetică? Ar însemna să uităm de formele produselor de panificație; tot elemente estetice sînt culoarea și aroma lor; același lucru este valabil, doar într-o măsură întrucîtva diferită, și în cazul meșteșugului măcelarilor. Pe scurt, nu există domeniu inaccesibil funcției estetice; potențial, ea este prezentă oriunde și poate să se activizeze oricînd; nu are hotare și nu se poate spune că unele sfere ale activității omenești ar fi principial lipsite de funcția estetică, iar altele ar avea-o în mod obligatoriu. De asemenea, există forme de cultură (folosim cuvîntul „cultură" în sensul lui larg, de cultură materială, civilizație și cultură spirituală) unde funcțiile, inclusiv cea estetică, nu sînt aproape deloc diferențiate, unde orice act se manifestă ca un mănunchi compact de funcții, schimbător, în cel mai bun caz, doar în anumite aspecte ale sale. Așa este, de pildă, cultura din ambianța folclorică, unde tocmai de aceea nu putem deosebi și hotărnici nici măcar arta, activitate cu funcție preponderent estetică, de celelalte activități. Dar dacă în sferele

extraartistice nu putem deosebi activităţile cu atributul funcţiei estetice de activităţile lipsite, prin natura lor, de acest atribut, este valabil şi reversul lucrurilor : în artă, unde funcţia estetică este principial preponderentă, nu putem tăgădui prezenţa şi participarea funcţiilor extraestetice. Despre această chestiune s-a scris mai frecvent, pe această concluzie se întemeiază întreaga *Kunstwissenschaft* a lui Dessoir ; mai curînd din motive istorice decît din necesitatea demonstraţiei citez aici o afirmaţie a lui Guyau : „Sentimentul estetic cel mai viu îl au oamenii la care acest sentiment se preface imediat în acţiune şi în felul acesta se satisface pe sine. Spartanul simţea întreaga frumuseţe a cîntecelor lui Tyrteu numai atunci cînd versurile lui îl îndemnau la luptă. Voluntarii în cursul Revoluţiei n-au fost niciciînd atît de subjugaţi de *Marselieza* ca în ziua cînd, într-un avînt, i-a mînat pe înălţimile Jemappes. Tot aşa şi îndrăgostiţii, care se adîncesc în lectura unei poezii de dragoste — ca eroii lui Dante — şi care trăiesc ceea ce citesc, simt o plăcere mai adîncă, din punct de vedere pur estetic, decît alţii" (*Estetické problémy přitomnosti* [*Problemele estetice ale prezentului*], versiunea cehă, p. 27). Exemplele date de Guyau sînt foarte simple ; s-ar putea găsi multe altele, mai complicate, şi totuşi ele ilustrează bine corelaţia şi întrepătrunderea celorlalte funcţii cu funcţia estetică în artă.

Atunci cînd spunem că funcţia estetică este omniprezentă, nu afirmăm un punct de vedere panestetic, fiindcă la fel de omniprezente sînt şi celelalte funcţii. De asemenea, nu numai toate celelalte funcţii se pot opune celei estetice, ci şi fiecare dintre ele celorlalte. Nu există în activitatea umană sectoare care să fie rezervate irevocabil, prin natura lor, numai cutărei sau cutărei funcţii : oricînd se poate reactiva oricare dintre funcţii, nu numai aceea pe care subiectul activ o atribuie activităţii sau creaţiei sale ; de regulă, într-un anume act sau creaţie există — nu numai ca posibilitate, ci ca realitate — mai multe funcţii printre care se pot afla şi funcţii la care

subiectul activ sau creator nu s-a gîndit sau nu le-a dorit. Nici un domeniu de activitate și creație umană nu este limitat la o singură funcție : există întotdeauna mai multe funcții și între ele se produc tensiuni, ciocniri și împăcări ; dacă avem a face cu un produs durabil, cu timpul funcțiile lui se pot schimba. Am început prin a medita asupra funcției estetice în sfera extraestetică și am ajuns, în scurt timp, la concluzii care privesc funcțiile în general. Aceste concluzii ar putea fi formulate așa : plurifuncționalitatea principială a activității umane și omniprezența principială a funcțiilor.

Acum se poate vedea și opoziția dintre concluziile noastre și ideea de funcționalitate așa cum s-a cristalizat în funcționalismul arhitectonic și în teoria respectivă. Funcționalismul arhitectonic pornește de la ideea că orice clădire are o singură funcție, precis delimitată, determinată de scopul în care este construită. De aici provine celebra comparație a lui Le Corbusier între clădire și mașină, ca produs tipic al funcționalismului unilateral. Ca etapă în evoluția arhitecturii, funcționalismul de acest gen a fost extrem de fertil, iar prin atitudinea sa polemică față de epoca precedentă, istoricizantă, cînd la clădiri se simula de predilecție alt scop decît cel în vederea căruia fuseseră ridicate, funcționalismul a avut și o importanță teoretică. Și totuși, slăbiciunile lui au ieșit curînd la iveală : clădirea, în special cea pentru locuit, nu poate fi redusă la o singură funcție, deoarece este locul unde se desfășoară viața omului, iar viața omului este multilaterală. Funcția clădirii de locuit precum și a fiecărei încăperi din ea este diversă nu pentru că ar trebui să servească concomitent mai multor scopuri (deși un asemenea caz nu este exclus), ci pentru că și în cazurile cînd este făcută a servi unui singur scop ea trebuie să satisfacă și unele necesități ale omului care nu sînt cuprinse în mod expres în destinația specifică a casei sau a încăperii, dar sînt indispensabile aceluia care utilizează aceste spații, tocmai pentru

că beneficiarul lor este ființa umană, multilaterală și complexă. În acest chip își face loc și printre arhitecți conștiința că viziunea funcțională nu poate fi rezultatul unei simple deducții logice din destinația clădirii, ci un raționament complex care are în vedere în mod inductiv nevoile concrete și multiple ale beneficiarului uman.

Ceea ce este valabil despre funcții în arhitectură rămîne valabil și cu privire la funcții în genere : funcțiile nu trebuie unilateral proiectate în obiect, ci trebuie să se țină seama de subiect, acesta fiind izvorul lor viu. Atît timp cît le proiectăm în obiect, vom fi mereu ispitiți de a vedea doar o singură funcție, fiindcă obiectul, cu alte cuvinte creația umană, poartă întotdeauna mai vizibil amprenta scopului principal pentru care a fost produs ; dar de îndată ce privim funcțiile din punctul de vedere al subiectului, constatăm imediat că orice act prin care omul se îndreaptă spre realitate pentru a o influența într-un fel sau altul, corespunde concomitent și indivizibil mai multor destinații pe care nu le poate distinge între ele adesea nici individul de la care pornește actul. De aici și incertitudinea în motivarea faptelor. Dar existența socială silește mereu pe om la limitarea multifuncționalității, scop pe care nu-l va atinge niciodată, cel puțin atîta vreme cît nu va reuși să facă din om o ființă biologic unifuncțională, cum este de pildă albina sau furnica. Cît timp omul va rămîne om, în mod necesar în orice acțiune de-a lui se vor manifesta funcții diverse, care vor duce într-o tensiune reciprocă, se vor ierarhiza, se vor ciocni și se vor întrepătrunde.

Ce consecință are acest mod de înțelegere a funcțiilor pentru funcția estetică ? Se impune concluzia că funcția estetică încetează să mai fie ceva accidental și adăugat, așa cum apare acelora care privesc funcțiile din punctul de vedere al obiectului, în măsura în care obiectul nu este chiar o operă de artă. Din punctul de vedere al subiectului

și al totalității raportului lui cu lumea exterioară, este cît se poate de limpede că funcția estetică, ca oricare alta, este o parte inseparabilă a întregii reacții a subiectului la lumea înconjurătoare. Din punctul de vedere al subiectului, necesitatea funcției estetice nu este determinată de faptul că ea tinde sau nu tinde spre un scop care depășește actul respectiv, sau creația respectivă, ci de faptul că, într-un fel oarecare (pe care mai departe vom încerca să-l definim mai precis), ea completează multilateralitatea funcțională a individului activ.

De îndată ce punem în acest mod în relație funcțiile cu subiectul și constatăm interrelaționarea lor, problema asupra căreia ne-am concentrat atenția, aceea a locului funcției estetice printre celelalte funcții, începe să ne apară nu numai ca o problemă a funcției estetice, ci și ca problemă a funcțiilor în genere, precum și ca problemă a raporturilor fundamentale dintre ele. Nu trebuie să ne închipuim acest raport ca pe o ierarhie fixă, ca și cum una dintre funcții ar domina din principiu pe celelalte, iar altele i s-ar subordona acesteia. La supremația sau subordonarea funcțiilor se ajunge numai în cazuri concrete, în diversele acțiuni sau creații concrete. Există și ierarhizări funcționale de mai mare durată, cele de epocă, dar și acestea sînt schimbătoare, nu țin deci de esența fenomenului. Tocmai faptul că toate funcțiile sînt potențial omniprezente, că orice act este însoțit de un întreg grup de funcții ne conduce la concluzia că problema interrelaționării de principiu dintre funcții nu este o problemă de ierarhie, ci problema tipologiei lor, care ar găsi fiecărei funcții un loc în raport cu celelalte — nu sub ele, nici deasupra lor, ci în raport cu ele.

Chestiunea se pune însă cum să ajungem la o astfel de tipologie : prin deducție sau prin inducție? Inducția ar presupune o evidență pe cît posibil completă a funcțiilor concrete, prin intermediul cărora omul poate să interpreteze realitatea și să acționeze asupra ei. Este clar dinainte

că, la nivelul actual al cercetării funcţiilor, o asemenea încercare ar echivala cu efortul lui Sisif; în plus, nici nu se ştie dacă o asemenea evidenţă este în genere posibilă fără a se încălca în mod grosolan fluiditatea situaţiei reale. Ar putea, eventual, să ne călăuzească spre ţel deducţia, dar de la ce să pornim? Am spus că izvorul funcţiilor este omul, subiectul lor. Am putea, eventual, să deducem tipologia lor din structura omului, şi anume a omului în general, nu a individului; fiindcă numai dacă avem în vedere omul în general, funcţiile ne apar în plan anistoric, adică în acel plan care ne interesează aici. Dar este oare structura umană ceva aşa de precis încît, pornind de la ea, să putem trage concluzii fără echivoc? Şi astfel, nu ne mai rămîne decît o singură cale, anume acel *Wesensschau* * fenomenologic, în fond şi el deductiv, dar deducînd din însuşi lucrul, şi nu din ceva ce se află în afara lui, cu alte cuvinte, în cazul nostru, deducînd din esenţa funcţiei.

Astfel, punctul nostru de plecare îl constituie întrebarea: ce este funcţia văzută din punctul de vedere al subiectului? Cuvintele „din punctul de vedere al subiectului" le adăugăm ca semn distinctiv fundamental pe baza consideraţiilor anterioare care ne-au arătat că numai din acest punct de vedere funcţia ni se înfăţişează fără deformaţii, în plenitudinea ei. Dacă definim funcţia din punctul de vedere al *obiectului*, ea ne apare legată de un anume ţel care trebuie atins prin act sau creaţie, de unde provine înclinaţia permanentă de a concepe funcţia monofuncţional. Numai atunci cînd concepem funcţia ca o modalitate de autorealizare a subiectului faţă de lumea exterioară, numai în acest caz o vedem fără deformaţii, gîndim plurifuncţional, în concordanţă cu starea reală a lucrurilor. Ce este atunci funcţia din punctul de vedere al subiectului? Am rostit mai sus cuvintele „autoreali-

* Esenţă reliefată.

zarea subiectului", să adăugăm la ele și cuvîntul „modalitate" (am putea să spunem și „cale" sau „metodă"). Definiția va suna: „Funcția este modalitatea de autorealizare a subiectului față de lumea exterioară". Formulez cu prudență „autorealizare a subiectului" și nu „acționare asupra realității", fiindcă nu fiecare funcție trebuie neapărat să tindă spre transformarea nemijlocită a realității. Este cazul funcției teoretice.

Pornind de la această definiție, să ne întrebăm mai departe — ținînd cont, așa cum este firesc într-o analiză fenomenologică, de experiența proprie, aș spune „introspectivă" — dacă putem să diferențiem cu precizie „modalitățile de autorealizare a omului". O asemenea diferențiere este posibilă: omul poate să se autorealizeze față de realitate fie direct, fie prin intermediul unei alte realități. Pentru a limpezi lucrurile să luăm un exemplu: omul se realizează direct față de realitate atunci cînd, de exemplu, transformă realitatea cu mîinile lui, folosind această transformare în interesul său imediat (rupe o creangă pentru a aprinde focul cu ajutorul ei); în acest caz, el poate folosi unelte fără ca autorealizarea lui să devină indirectă (în cazul citat, ramurile rupte, pe care omul le freacă, devin o unealtă). Dar dacă, de pildă, un om străpunge imaginea dușmanului său în speranța că astfel îi va pricinui un rău, dacă înainte de a pleca la vînătoare mai întîi trage în imaginea vînatului, fiind convins că în felul acesta lovește chiar vînatul înainte de a-l vedea cu ochii și a-l lovi cu adevărat, acest om acționează asupra realității prin intermediul unei alte realități, indirect. Realitatea care servește drept intermediar (imaginea) nu este aici instrument, ci semn, și nu un semn-instrument, ci un semn de sine stătător, egal realității pe care o reprezintă. Despre natura de sine stătătoare a semnului vom mai vorbi. Aici este suficient să constatăm că autorealizarea omului în raport cu realitatea se poate face în principiu în două feluri, pe două căi

şi că o a treia cale nu există, cu alte cuvinte că funcţiile se împart în principiu în două categorii : funcţii *nemijlocite* şi funcţii *semiotice*. La rîndul lor, aceste două grupe de funcţii mai pot fi oare împărţite? Firește, şi asta datorită dualităţii subiect-obiect : autorealizarea porneşte de la un subiect şi tinde spre un obiect. Dacă aplicăm această dualitate la grupa funcţiilor nemijlocite vom obţine o subîmpărţire în autorealizare practică şi autorealizare teoretică. În cazul *funcţiilor practice*, în prim plan stă obiectul, deoarece subiectul tinde acum spre *transformarea* obiectului, adică a realităţii. Pe de altă parte, în cazul *funcţiilor teoretice*, în prim plan se află subiectul, deoarece scopul lor general şi final este proiectarea realităţii în conştiinţa subiectului într-o imagine unificată conform unităţii subiectului (se subînţelege un subiect supraindividual, universal) şi conform structurii fundamentale a naturii atenţiei umane, omul putîndu-se concentra doar într-o singură direcţie : realitatea însă, obiectul funcţiei, rămîne intactă în cazul funcţiei teoretice, ba cu cît e atitudinea teoretică mai pură, cu atît mai mare este grija care se manifestă pentru a exclude din actul gnoseologic chiar şi cea mai slabă posibilitate de modificare a realităţii supusă cunoaşterii. De aceea, există o problemă a garanţiilor purităţii experimentului.

Să ne îndreptăm acum atenţia spre funcţiile semiotice. Şi acestea se împart automat, de îndată ce aplicăm în raport cu ele dubla orientare către subiect şi obiect. Funcţia care menţine în prim plan *obiectul* este *funcţia simbolică*. În acest caz, atenţia este concentrată asupra *eficacităţii* raportului dintre lucrul simbolizat şi semnul simbolic. Sau se influenţează realitatea prin intermediul semnului, sau realitatea acţionează prin intermediul semnului; ambele, şi semnul şi realitatea semnificată de el, apar ca obiect. Eficacitatea raportului dintre semn şi lucrul pe care îl semnifică constituie atributul fundamental şi indispensabil al semnului simbolic. Acolo unde acest

raport eficace lipsește, simbolul se transformă în alegorie. Să luăm un semn (al statului ș.a.m.d.); atîta vreme cît între un asemenea semn și lucru este o relație de eficacitate — de pildă, faptul că insulta la adresa semnului este totodată și o insultă la adresa statului — semnul este un simbol; dacă acest atribut se pierde, semnul devine alegorie asemănătoare simbolurilor convenționale (inima-dragoste, ancora-speranță). Așadar, funcția simbolică situează în prim plan obiectul. Funcția semiotică care așază în prim plan *subiectul* are rol de funcție estetică. N-aș dori să insist asupra faptului că funcția estetică transformă orice obiect de care se atinge în semn — trimit pentru această chestiune la expunerea la cel de al VIII-lea Congres de filozofie de la Praga, 1934 (*L'art comme fait sémiologique*, ediția cehă, p. 85), și la expunerea mea la cel de al IV-lea Congres de lingvistică de la Copenhaga (1938), tipărit în limba cehă în *Kapitoly z české poetiky*, sub titlul *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* [*Denumirea poetică și funcția estetică a limbii*]). Dar de ce socotim noi că în cazul funcției estetice în prim plan stă subiectul? Nu ne pîndește oare pericolul de a devia spre teoria cu privire la expresivitatea afectivă a esteticului, teorie pe care am respins-o de atîtea ori cu temei? În primul rînd, să nu uităm că subiectul despre care vorbim aici nu este un individ, ci omul în general; reacțiile afective — am putea spune *ex definitione* — aparțin sferei individuale. În al doilea rînd, realitatea însăși, pe care pune stăpînire funcția estetică, este semn, deci o chestiune de comunicare supraindividuală. Această împrejurare, firește, nu constituie în mod obligatoriu un obstacol în calea expresivității, fiindcă, așa cum știm din lingvistică, și sentimentul se folosește de semne pentru a se exprima. Numai că, în asemenea cazuri, semnele devin instrumente care *servesc* la exprimarea sentimentelor și astfel funcția emoțională ține de domeniul funcțiilor practice. Semnul estetic nu servește, nu este instrument, ci, aidoma semnului

simbolic, ţine de obiect, ba este propriu-zis singurul obiect vizibil cu claritate, fiind în sine scop final, indiferent că funcţia estetică pune stăpînire pe el ca pe ceva gata făcut sau şi-l creează singură. De aceea, atîta vreme cît este perceput ca semn estetic, precum şi în măsura în care este astfel perceput, semnul estetic nu poate fi un mijloc de exprimare a emoţiei. Natura „subiectivă" a semnului estetic faţă de natura „obiectivă" a semnului simbolic trebuie văzută în altceva: semnul estetic nu acţionează asupra nici unei realităţi izolate, aşa cum face semnul simbolic, ci reflectă în sine realitatea ca întreg (de aici aşa-zisa tipicitate a operei de artă, noţiune care nu spune nimic altceva decît că opera de artă, cel mai pur semn estetic, demonstrează pe un caz individual toate celelalte cazuri individuale precum şi ansamblul lor — realitatea). Realitatea, reflectată ca întreg, este unificată de subiect conform ideii sale despre unitate. Prin această unificare a realităţii, funcţia estetică aminteşte de funcţia teoretică, de care se deosebeşte totuşi prin aceea că funcţia teoretică are ca scop o *imagine* globală şi unificatoare a realităţii, în timp ce funcţia estetică nu face decît să formeze o *atitudine* unificatoare faţă de ea. Pentru funcţia teoretică — ca şi pentru cea practică — obiectul nemijlocit îl constituie realitatea supusă cunoaşterii, iar semnul nu este decît un instrument (aidoma funcţiei practice, căreia îi convine cel mai bine un instrument pe cît posibil monovalent, şi, funcţia teoretică caută să folosească semne monovalente). Pentru funcţia estetică, realitatea nu constituie un obiect nemijlocit, ci unul mediat; obiectul nemijlocit (deci ceva ce nu este în nici un caz instrument) este pentru această funcţie semnul estetic care proiectează în realitate, ca o lege generală a sa, atitudinea subiectului, realizată prin structura semnului, fără ca semnul să-şi piardă autonomia. Semnul estetic îşi manifestă autonomia în faptul că întotdeauna ne trimite la realitate ca totalitate şi nu la diversele

secțiuni ale ei. Valabilitatea lui nu poate să fie limitată de un alt semn; acest semn poate fi ori acceptat, ori respins ca totalitate. Dimpotrivă, semnul care servește funcției teoretice (noțiunea) semnifică întotdeauna doar o secțiune și doar un aspect parțial al realității; alături de el mai sînt și alte semne (noțiuni) care îi limitează valabilitatea. Să recapitulăm: semnul estetic este — asemeni semnului simbolic — un semn-obiect, dar, spre deosebire de semnul simbolic, nu acționează asupra realității, ci numai se proiectează în ea.

Aceasta este, după părerea noastră, tipologia funcțiilor: două grupe, funcțiile nemijlocite și funcțiile semiotice, fiecare dintre ele divizîndu-se la rîndul lor: funcțiile nemijlocite în funcții practice și funcție teoretică, funcțiile semiotice în funcție simbolică și funcție estetică. La această formulă a noastră poate să pară frapant un lucru, și anume că vorbim despre „funcții practice", la plural, iar despre funcțiile teoretică, simbolică și estetică la singular. Aceasta corespunde situației reale; funcția practică are foarte multe nuanțe; dintre ele unele au denumiri convenționale, pentru altele trebuiesc căutate nume, iar altele, deși detectabile, se sustrag de la denumiri precise. Celelalte funcții nu sînt atît de bogat nuanțate ca funcția practică; ar fi greu să deosebim diverse funcții teoretice sau diverse funcții estetice. Dealtfel, este clar de ce tocmai funcția practică este atît de diversificată în interior; dintre toate funcțiile, ea este cea mai apropiată de realitate și, spre deosebire de funcțiile semiotice, tinde direct spre ea, spre deosebire de funcția teoretică, vrea să acționeze asupra realității, vrea să transforme realitatea; de aceea, în funcția practică se reflectă bogata diferențiere a realității, nuanțele funcției practice corespund diverselor clase și categorii sociale cu care funcția practică intră în contact. În afară de aceasta, diferențierea ei mai provine și de la faptul că funcția practică asigură condițiile elementare ale existenței omului; din acest motiv, funcția

practică este într-o anumită măsură funcţie *katexochen*, funcţie fără marcă; celelalte funcţii se strîng în jurul ei; nu i se subordonează întotdeauna, dar în permanenţă intră în strîns contact cu ea, iar unele nuanţe ale funcţiei practice se nasc din amestecul cu alte funcţii. Aşa, de exemplu, funcţia magică este un amestec de funcţie practică şi funcţie simbolică. Interesant ar fi să se vadă în ce măsură funcţia practică şi cea simbolică concură la apariţia funcţiei erotice (a se vedea simbolica erotică).

Şi acum o altă observaţie în legătură cu tipologia funcţiilor. Tipologia pe care am încercat să o stabilim este fundamentată pur fenomenologic şi nu are a face cu chestiunile legate de geneză. Totodată însă trebuie precizat că tipologia noastră nu intră în contradicţie, ci este în concordanţă cu faptul că starea primară reprezintă o stare de nediferenţiere a funcţiilor şi că diferenţierea funcţiilor este legată de stadiile de evoluţie foarte avansate; faptul că în conştiinţa noastră de astăzi funcţiile ne apar atît de clar diferenţiate coincide evident cu dezvoltarea tehnicii maşinilor, fiindcă abia maşina, şi nu oricare, ci maşina complexă, ne oferă un model de monofuncţionalism curat. De aceea, tentativa noastră de tipologizare este într-adevăr posibilă numai din punctul de vedere al omului de astăzi: pentru omul primitiv, ruperea funcţiei practice de cea simbolică ar fi imposibilă: orice fel de act sau de produs practic are pentru el şi o însemnătate simbolică la fel de mare.

În ceea ce priveşte geneza, din tentativa noastră de tipologizare a funcţiilor rezultă numai atît: că nici una dintre funcţii nu poate fi redusă la alta. Aşa, de pildă, nu se poate spune că funcţia teoretică s-ar naşte din funcţia practică, cum se susţine uneori, căci legături cel puţin tot atît de puternice o leagă şi de funcţia simbolică (caracterul simbolic al întregii ştiinţe primare, cosmogonia mitologică, socotită ca ştiinţă primară), deşi nici din funcţia

simbolică nu poate fi dedusă. Aceeași este situația și în cazul altor funcții.

O altă observație. Tratînd despre funcțiile semiotice, am numit doar funcția simbolică și pe cea estetică, excluzînd din sfera semnelor pe acelea pe care le folosesc, cu titlu de instrumente, funcția practică și funcția teoretică. Motivul pentru care am recurs la această aparentă disjungere a lumii semnelor este faptul că semnele simbolice și estetice au caracter de obiect, pe cînd semnele cu funcție practică și teoretică au caracter de instrument. Cu toate acestea, divizarea lumii semnelor este numai aparentă, căci atributele care unifică toate semnele, indiferent de funcție, sînt prea importante pentru ca o astfel de disjungere să fie posibilă. Este de presupus că, în stadiile de nediferențiere sau de slabă diferențiere a funcțiilor, semnele erau și ele evident polifuncționale, astfel încît, de exemplu, un semn practic era totodată și un simbol. Urmele unei asemenea stări se văd și în mediul nostru, în limbajul copiilor (cuvîntul ca obiect : norul se numește nor pentru că e cenușiu, umbrela se numește umbrelă pentru că cineva ne poate împunge cu ea — vezi Piaget) și, dealtfel, nici în limbajul adulților din vremea noastră nu este ruptă legătura dintre semnele-instrumente și semnele-obiecte ; a se vedea legătura strînsă dintre limbajul poetic, deci de orientare estetică, și limbajul nepoetic, apoi natura spontan simbolică (nicidecum convențională), pe care o poate avea un semn lingvistic dacă devine idee fixă sau dacă scapă din puterea individului care l-a folosit. Legătura dintre semnele-obiecte și semnele-instrumente are o importanță imensă pentru viabilitatea semnului, în special a semnului lingvistic. Dacă semnul-instrument ar fi numai instrument, el ar ajunge în mod obligatoriu la o monofuncționalitate absolută sau, dimpotrivă, la indiferență semantică, la lipsă de semnificație, și astfel, pe o cale sau alta, la automatizare ; el s-ar schimba din semn în marcă, strict monosemantică, dar concomitent înțepenită, lipsită de elasticitate semantică (a se

vedea simbolurile matematice, logice etc.), sau ar degenera într-un simplu *flatus vocis*... Numai prezența permanentă, potențială, a funcției simbolice și estetice întreține, pe de o parte, conștiința virulenței relației obiective (raportul cu obiectul fiind izvor de energie în cazul simbolului), pe de altă parte, dimpotrivă, conștiința lipsei de legătură dintre semn și o anumită realitate (autonomia și gratuitatea semnului estetic). Cu alte cuvinte: ca să poată exista cuvîntul-instrument, trebuie să existe — și în condițiile actuale de diferențiere a funcțiilor — cuvîntul ca simbol și cuvîntul ca semn estetic. În ce privește geneza limbii — în treacăt fie spus, rezultă, credem, din tipologia noastră, lipsa de temei a teoriilor care pun apariția limbii fie pe seama funcției practice (nevoia de comunicare), fie pe seama funcției simbolice — se impune concluzia că toate funcțiile sînt la fel de importante și la fel de vechi.

În acest loc se cuvine să includem și observația, absolut laconică, cu privire la disputa mea cu colegul Kořínek în legătură cu gratuitatea limbajului teoretic. După cele ce-am spus pînă aici, cred că părerea mea în această chestiune este clară: semnul cu funcție teoretică este instrument, semnul cu funcție estetică face parte din obiect. Cu alte cuvinte, în cazul funcției teoretice atenția este îndreptată spre realitatea care este exterioară semnului (motiv pentru care semnul cu funcție teoretică este supus controlului pentru a se vedea consonanța lui cu acea realitate); în cazul funcției estetice, atenția se concentrează asupra semnului însuși, care reflectă în el realitatea ca totalitate, controlul semnului sub raportul consonanței lui cu realitatea neavînd sens, deoarece și semnul și realitatea sînt obiecte aparte și stau față în față ca unități de sine stătătoare. Semnul cu funcție teoretică dobîndește aparența de „gratuitate" numai în comparație cu semnul care servește unei funcții practice și se străduiește să *influențeze* realitatea. Dar este o gratuitate foarte relativă sau numai aparentă: neintervenția în realitate

nu absolvă semnul cu funcție teoretică de servitute. Îmi dau seama ce anume l-a făcut pe colegul Kořínek să confunde „gratuitatea" estetică cu cea teoretică; domnia sa are în vedere o stare reală: mă refer la situațiile similare pe care le au funcția teoretică printre funcțiile nemijlocite și funcția estetică printre funcțiile semiotice: ambele situează în prim plan subiectul, spre deosebire de funcțiile practice și funcția simbolică care pun pe prim plan obiectul. Dar și în această privință există o deosebire pe care am subliniat-o mai înainte: funcția teoretică se străduiește să unifice imaginea realității cu ajutorul semnelor și semnificațiilor lor care au rol de instrumente: funcția estetică proiectează în realitate ca principiu unificator atitudinea pe care subiectul o adoptă față de realitate. Dar această atitudine poate fi proiectată în realitate numai dacă în drumul său către realitate parcurge un proces de *obiectivare* ce se realizează în semnul estetic. Cred că în felul acesta s-a clarificat punctul meu de vedere în privința aparentei gratuități a limbajului teoretic; în privința confuziei pe care Kořínek o face între funcția estetică și cea emoțională, am răspuns într-unul din aliniatele precedente.

Acum este necesar să examinăm relațiile reciproce dintre diversele funcții, relații ce decurg din tipologia schițată de noi. Am spus, am impresia chiar de mai multe ori, că într-o tipologie principială, cu valoare atemporală, nu pot exista, după părerea noastră, relații de supremație și subordonare între elementele ei componente. În rest, aceasta decurge din natura structuralismului care vede întotdeauna orice ierarhie ca un proces dinamic, ca o permanentă regrupare. Dar nimic nu ne împiedică să ne punem întrebarea dacă nu există totuși în tipologia funcțiilor unele corelații, relații reciproce între funcții. Aceste corelații, care există, nu sînt însă de natură ierarhică, dar pot deveni în cursul evoluției istorice trasee pe care să aibă loc modificări ierarhice. Asemenea corelații sînt subînțelese de însăși esența tipologiei noastre; am arătat

care însuşiri leagă între ele cele două componente ale dubletului de funcţii nemijlocite (funcţia practică şi cea teoretică) şi cele două componente ale dubletului de funcţii semiotice (funcţiile simbolică şi estetică). Am arătat, de asemenea, că, dincolo de graniţele care despart aceste două grupe, există şi unele elemente care le apropie : pe cea practică de cea simbolică şi pe cea teoretică de cea estetică. Mai rămîne să vedem dacă sînt posibile şi alte două categorii de legături — între funcţia practică şi cea estetică şi între funcţia teoretică şi cea simbolică. Legăturile între aceste două grupuri de funcţii sînt foarte numeroase : funcţia practică se uneşte foarte des sau chiar se interpătrunde cu funcţia estetică (a se vedea mai ales arhitectura şi teatrul), la fel funcţia teoretică cu cea simbolică (a se vedea, de exemplu, îndelungata simbioză dintre simbolistică şi cunoaştere, ultima oară în filozofia mistică a barocului). Dar din punctul de vedere fenomenologic, elementele acestor dublete se află la o maximă distanţă unele de altele, funcţia practică duce la o acţiune directă asupra realităţii, funcţia estetică la gratuitatea actului sau lucrului pe care pune stăpînire; funcţia teoretică privează semnele de care se foloseşte de orice fel de iniţiativă, făcînd din ele, pe cît posibil, termeni inflexibili sau chiar mărci-simboluri; pe de altă parte, semnul simbolic este plin de iniţiativă, nu este un simplu obiect, ci un obiect care acţionează. De unde atunci conexiunile dintre cele două grupuri? Sînt generate de faptul că respectivele funcţii, cea practică şi cea estetică, cea simbolică şi cea teoretică, sînt legate între ele tocmai prin caracterul lor antitetic. O dovadă grăitoare ne-o oferă legătura dintre funcţia practică şi cea estetică. Cele două funcţii sînt atît de antitetice încît, din punctul de vedere al funcţiei estetice, dacă vrem s-o opunem la tot ce este în afara ei, *toate* celelalte funcţii, inclusiv cea teoretică, par de natură „practică". Şi care este rezultatul acestei „inamiciţii"? Rezultatul este că oriunde cedează funcţia practică, fie numai şi un mic pas, pătrunde

imediat, în locul ei, ca o negație a ei, funcția estetică și că foarte adesea aceste funcții intră în conflict, disputîndu-și concomitent același lucru sau același act. Există deci relații reciproce între toate funcțiile de bază și tipologia lor este, în esența ei, străbătută toată de firele acestor relații. La modul general, nu se poate spune mai mult : ar trebui să urmărim cum se realizează în cursul evoluției concrete a structurii funcțiilor aceste diverse posibilități asociative, eventual în ce mod se întrepătrund în eterna mișcare de apariție și dispariție a funcțiilor. Dar aceasta depășește ceea ce ne-am propus noi să facem în comunicarea de față. Ar trebui să examinăm mai în detaliu diversele funcții și, mai ales, să revenim la funcția estetică, cea care a constituit punctul de plecare al considerațiilor noastre. Dacă n-o facem, ne pîndește pericolul unei disproporții. Dar sper că mi se va ierta această disproporție, dacă veți avea amabilitatea să acceptați că ceea ce ați auzit n-a fost decît o simplă schiță și, de asemenea, că timpul nu ne permite a prelungi comunicarea noastră. De aceea închei, puțin cam abrupt, mîngîindu-mă cu gîndul că am parcurs, cel puțin în linii mari, problema care mă interesa în cel mai înalt grad : încercarea de a efectua o tipologizare a funcțiilor.

Comunicare în cadrul
Cercului lingvistic de la Praga,
30.XI.1942

TEORIA ARTEI

ARTA CA FAPT SEMIOLOGIC *

ESTE din ce în ce mai limpede că temeliile conştiinţei individuale sînt determinate, pînă la cele mai profunde straturi, de elemente care ţin de conştiinţa colectivă. Ca urmare, problemele semnului şi semnificaţiei devin tot mai imperioase, dat fiind că orice conţinut psihic care depăşeşte limitele conştiinţei individuale dobîndeşte, prin faptul însuşi al comunicativităţii lui, caracter de semn. Ştiinţa semnelor (semiologie, după Saussure, sematologie, după Bühler) trebuie să fie elaborată în mod egal pe întreaga sa întindere; aşa cum lingvistica actuală (vezi cercetările şcolii pragheze, adică cele efectuate în cadrul Cercului lingvistic de la Praga) extinde sfera semanticii, abordînd din acest punct de vedere toate elementele sistemului limbii, chiar şi sunetele, rezultatele semanticii lingvistice trebuie extinse asupra tuturor celorlalte serii de semne, subliniindu-se totodată trăsăturile lor specifice. Există un întreg grup de ştiinţe interesat în mod special în problemele semnului (ca şi în problemele structurii şi valorii, care, în treacăt fie spus, sînt strîns legate de problemele semnului; aşa, de pildă, opera de artă este simultan semn, structură şi valoare). Acestea sînt aşa-zisele ştiinţe ale spiritului (*Geisteswissenschaften, sciences morales*), care operează cu materiale avînd într-o măsură mai mică sau mai mare caracter de semne, ca urmare a dublei lor existenţe: în lumea sensibilă şi în conştiinţa colectivă.

Opera de artă nu poate fi identificată cu starea psihică a autorului ei şi nici cu vreuna din stările pe care le gene-

---

* Publicat în limba cehă pentru prima oară sub titlul *Umění jako semiologický fakt*, în *Studie z estetiky*, pp. 85–88. Se traduce după această ediţie.

rează în psihicul subiectului receptor, aşa cum făcea estetica psihologică; este limpede că orice stare subiectivă are în ea ceva individual şi de moment, care o face incomprehensibilă şi incomunicabilă în totalitatea ei, în timp ce opera de artă este destinată a mijloci între autorul ei şi o colectivitate. Ne rămîne însă „lucrul", care reprezintă opera de artă în universul senzorial şi care este percepută de toţi fără rezervă. Dar opera de artă nu poate fi redusă nici la această „operă-lucru", fiindcă se întîmplă ca o asemenea operă-lucru să-şi modifice aspectul şi structura lăuntrică atunci cînd suferă deplasări în timp şi spaţiu; aceste schimbări pot fi sesizate, de exemplu, cînd comparăm diversele traduceri succesive ale aceleiaşi opere literare. Aşadar, opera-lucru funcţionează doar ca simbol exterior (semnificant, *signifiant*, după terminologia lui Saussure), căruia îi corespunde în conştiinţa colectivă un anumit sens (îi spunem uneori „obiect estetic"), dat de ceea ce au comun stările subiective ale conştiinţei generate de opera-lucru la membrii unei colectivităţi. Pe lîngă acest nucleu central, care ţine de conştiinţa colectivă, există, bineînţeles, în orice act de percepţie artistică şi elemente psihice subiective individuale, care sînt cam acelaşi lucru cu ceea ce Fechner a înglobat în termenul de „factor asociativ" în percepţia estetică. Aceste elemente subiective pot fi şi ele obiectivate, dar numai în măsura în care calitatea lor generală sau cantitatea lor sînt determinate de nucleul central ce rezidă în conştiinţa colectivă. Aşa, de pildă, starea subiectivă, psihică, ce însoţeşte receptarea unei picturi impresioniste la oricare dintre indivizi, are cu totul altă factură decît stările generate de o pictură cubistă; în ce priveşte deosebirile cantitative, este limpede că mulţimea de reprezentări şi sentimente subiective este mai mare în cazul unei opere poetice suprarealiste decît în cazul unei opere literare clasice; poezia suprarealistă lasă în seama cititorului sarcina de a-şi imagina aproape toate conexiunile tematice, în timp ce poezia clasică anihilează, printr-o exprimare precisă, aproape total

libertatea asociațiilor subiective ale cititorului. În acest fel, elementele subiective ale stării psihice a subiectului receptor dobîndesc în mod obiectiv caracter semiologic, asemănător aceluia pe care îl au sensurile „secundare" ale cuvintelor, cel puțin indirect, prin intermediul nucleului care ține de conștiința colectivă.

Dar pentru a încheia aceste cîteva observații preliminare, va trebui să mai adăugăm că respingem, concomitent, atît ideea de identificare a operei de artă cu starea psihică subiectivă, cît și orice fel de teorie hedonistă. Pentru că desfătarea pe care o oferă opera de artă poate ajunge în cel mai bun caz la o obiectivare indirectă ca „sens secundar", și asta numai potențial: ar fi greșit să afirmăm că plăcerea este parte indispensabilă a oricărei percepții artistice; există în istoria artelor epoci cînd se manifestă pregnant tendința de a furniza prin artă delectări, dar există și epoci indiferente față de plăcere, uneori urmărind chiar efecte inverse.

După o definiție curentă, semnul este o realitate senzorială care se referă la o altă realitate, o realitate pe care vrea s-o evoce. Sîntem siliți, așadar, să ne punem întrebarea ce este această altă realitate pe care o înlocuiește opera de artă. Am fi putut să ne mulțumim a răspunde că opera de artă este un semn *autonom*, caracterizat doar prin aceea că servește ca mijlocitor între membrii aceluiași colectiv. Dar în acest fel, problema raportului dintre opera-lucru și realitatea pe care o indică ar fi doar eludată, nu și soluționată; chiar dacă există semne care nu se referă la nici o altă realitate, totuși semnul vizează întotdeauna ceva, ceea ce decurge în mod firesc din faptul că semnul trebuie să fie inteligibil atît pentru cel care îl emite cît și pentru cel care îl receptează. Numai că, în cazul semnelor autonome, acest „ceva" nu are contururi precise. Care este deci această realitate imprecisă, vizată de opera de artă? Această realitate este întregul context de fenomene numite sociale, ca, de exemplu, filozofia, politica, religia, economia etc. Acesta este motivul pentru care

arta, mai mult decît orice alt fenomen social, este capabilă să definească şi să reprezinte o anume epocă ; din acest motiv, multă vreme istoria artelor apare nedisociată de istoria culturii, în sensul larg al acesteia, iar istoria generală împrumută ca repere de periodizare momente de răscruce din istoria artelor. Relaţia dintre anumite opere de artă şi contextul general al fenomenelor sociale este, pe de o parte, foarte liberă (cazul aşa-numiţilor „poeţi damnaţi", ale căror opere sînt străine de scara contemporană a valorilor) ; pe de altă parte, însă, tocmai din acest motiv, ele rămîn în afara literaturii, fiind acceptate de colectivitate abia în clipa cînd devin capabile să exprime contextul social ca urmare a evoluţiei acestuia. Trebuie să mai adăugăm încă o observaţie de ordin explicativ pentru a evita orice neînţelegere posibilă : atunci cînd afirmăm că opera de artă vizează contextul fenomenelor sociale, nu vrem nicidecum să spunem că s-ar contopi cu contextul respectiv, în sensul că am putea să privim opera de artă ca pe o mărturie directă sau un reflex direct. Ca orice alt *semn*, opera de artă poate avea faţă de obiectul pe care îl desemnează o relaţie indirectă, de pildă o relaţie metaforică sau de altă factură indirectă, fără a înceta totuşi să năzuiască spre acest obiect. Rezultă din natura semiologică a artei că opera de artă nu trebuie niciînd folosită ca document istoric sau sociologic, fără o prealabilă verificare a valorii sale documentare, adică a calităţii raportului ei cu contextul fenomenelor sociale date. Dar, ca să sintetizăm cele expuse pînă aici, putem spune că un studiu obiectiv al fenomenului artistic trebuie să privească opera de artă ca pe un semn care se compune dintr-un simbol senzorial, creat de artist, dintr-o „semnificaţie" (= obiectul estetic), localizată în conştiinţa colectivă, şi din raportul cu lucrul desemnat, raport care vizează întregul context al fenomenelor sociale. Cel de al doilea dintre cele trei elemente componente cuprinde, propriu-zis, structura operei.

*

Dar cu cele de mai sus nu s-au epuizat problemele semiologiei artei. Alături de funcţia sa de semn autonom, opera de artă mai are şi o altă funcţie : aceea de *semn de comunicare.* Aşa, de exemplu, o operă literară nu funcţionează numai ca operă de artă, ci are totodată şi valoare de „cuvînt" care exprimă o stare psihică, un gînd, un sentiment etc. Există arte în care această funcţie de comunicare este foarte vizibilă (literatura, pictura, sculptura), în timp ce în altele este estompată (dansul) sau chiar invizibilă (muzica, arhitectura). Să lăsăm la o parte problema dificilă a prezenţei latente sau a absenţei totale a elementului de comunicare în muzică şi arhitectură — cu toate că şi aici sîntem înclinaţi a recunoaşte prezenţa unui element de comunicare difuz : a se vedea înrudirea dintre melodia muzicală şi intonaţia lingvistică a cărei forţă de comunicare este evidentă — şi să ne îndreptăm atenţia spre acele arte unde funcţionarea operei ca semn de comunicare este în afară de orice îndoială. Acestea sînt artele în care există un „subiect" (temă, conţinut), şi în care acest subiect la prima vedere pare să funcţioneze cu valoare de *semnificaţie comunicativă.* În realitate, însă, fiecare componentă a operei de artă — inclusiv cele mai „formale" — conţine valori proprii de comunicare, independente de „subiect". Aşa, de exemplu, culorile şi liniile în pictură semnifică „ceva" chiar atunci cînd lipseşte total subiectul (a se vedea pictura „absolută" a lui Kandinsky sau operele anumitor pictori suprarealişti). Tocmai în acest caracter virtual semiologic al elementelor „formale" rezidă forţa de comunicare a artelor fără subiect, pe care noi le numim difuze. Dar dacă vrem să fim exacţi, trebuie să spunem că întreaga structură a operei de artă funcţionează ca semnificaţie, inclusiv ca semnificaţie cu valoare de comunicare. Subiectul unei opere joacă doar rolul de nucleu cristalizator al acestei semnificaţii, care fără ajutorul lui ar rămîne vagă, imprecisă. Aşadar, opera de artă

are o dublă semnificaţie semiologică : autonomă şi de comunicare, aceasta din urmă fiind cu precădere rezervată artelor cu subiect. De aceea putem vedea că, în dezvoltarea acestor arte, se manifestă antinomia dialectică dintre funcţia de semn autonom şi funcţia de semn cu valoare de comunicare. În special istoria prozei (nuvelei, romanului) ne oferă exemple tipice în acest sens.

Complicaţii mult mai subtile se nasc însă de îndată ce, pornind de la ideea de comunicare, ne punem problema raportului dintre artă şi lucrul semnificat. Este un raport diferit de acela care uneşte orice artă ca semn autonom cu contextul general al fenomenelor sociale, fiindcă, în calitate de semn cu valoare de comunicare, arta tinde spre o anumită realitate, de exemplu spre un eveniment precis sau spre un anume personaj precis etc. În acest sens, arta se aseamănă cu semnele de comunicare pure ; deosebirea esenţială rezidă însă în faptul că raportul de comunicare dintre opera de artă şi lucrul semnificat nu are semnificaţie existenţială nici chiar în cazurile cînd afirmă ceva. Nu este posibil să se formuleze ca postulat problema autenticităţii documentare a subiectului operei de artă atîta vreme cît apreciem opera dată ca pe un produs artistic. Aceasta nu înseamnă însă că *modificările* care survin în atitudinea faţă de lucrul semnificat sînt fără însemnătate pentru opera de artă ; aceste modificări funcţionează ca factori ai structurii operei. Este foarte important pentru structura operei date să se ştie dacă îşi consideră subiectul drept ceva „real" (uneori chiar drept document), sau drept ceva „fictiv", sau, în fine, oscilează între aceşti doi poli. S-ar putea găsi şi opere bazate pe paralelismul şi echilibrul reciproc dintre două atitudini diferite faţă de realitate, una dintre aceste atitudini fiind fără valoare existenţială, iar alta cu valoare de pură comunicare. Este cazul portretului în pictură sau sculptură, care constituie concomitent o comunicare despre persoana reprezentată şi o operă de artă privată de valoare existenţială ; în literatură, romanul istoric şi biografia romanţată se caracterizează prin aceeaşi

dualitate. Modificările atitudinii faţă de realitate joacă deci un rol important în structura oricărei arte care operează cu subiecte, dar cercetarea teoretică a acestor arte nu trebuie să piardă din vedere adevărata esenţă a subiectului, anume că subiectul este o unitate semantică şi nu o copie pasivă a realităţii, nici chiar atunci cînd este vorba despre o operă „realistă" sau „naturalistă". În concluzie, am vrea să menţionăm că studiul structurii operei de artă va rămîne în mod inevitabil deficitar atît timp cît nu va fi lămurit suficient de bine caracterul semiologic al artei. Fără o orientare semiologică, teoreticianul în domeniul artelor va fi mereu înclinat să privească opera de artă ca pe o construcţie pur formală sau ca pe o imagine directă fie a dispoziţiilor psihice, eventual fiziologice, ale autorului, fie a realităţii exprimate prin operă, fie a situaţiei ideologice, economice, sociale şi culturale dintr-un anume mediu. Din acelaşi motiv, teoreticianul în domeniul artelor ar fi în pericol să trateze evoluţia artelor ca pe o succesiune de modificări formale, eventual să nege total o asemenea evoluţie (cum se întîmplă în unele curente ale esteticii psihologice), sau să privească evoluţia artei ca pe un comentariu pasiv al unui proces de evoluţie exterior artei. Punctul de vedere semiologic este singurul care permite teoreticienilor să admită existenţa autonomă şi dinamismul structurii artistice şi să privească arta ca pe un proces imanent, aflat însă într-un permanent raport dialectic cu dezvoltarea celorlalte zone ale culturii.

Schiţa studiului semiologic al artei, pe care am expus-o mai sus, are ca scop: 1) să ilustreze parţial anumite aspecte ale dicotomiei dintre ştiinţele naturii şi cele ale spiritului, de care se ocupă o întreagă secţie a acestui congres; 2) să sublinieze importanţa problemelor semiologice pentru estetică şi pentru istoria artelor. Să ne fie îngăduit ca în încheierea expunerii noastre să rezumăm ideile principale în felul următor:

A. Problema semnului constituie — împreună cu problema structurii şi cea a valorii — una din problemele

fundamentale ale ştiinţelor spiritului, care lucrează toate cu materiale ce au mai mult sau mai puţin caracter de semne. De aceea trebuie aplicate rezultatele semanticii lingvistice la materialul acestor ştiinţe — mai ales în ştiinţele cu un caracter semiologic mai pronunţat — după care să se procedeze la diferenţierea acestor discipline ştiinţifice în funcţie de natura specifică a materialului.

B. Opera de artă are caracter de semn. Ea nu poate fi confundată nici cu starea individuală a conştiinţei autorului sau a oricărui alt subiect care receptează opera, nici cu ceea ce am numit „opera-lucru". Opera de artă există ca „obiect estetic" situat în conştiinţa întregii colectivităţi. Opera-lucru, realitate senzorială, este faţă de acest obiect imaterial un simplu simbol exterior; stările individuale de conştiinţă, pe care le generează opera-lucru, reprezintă obiectul estetic doar prin ce au ele comun.

C. Orice operă de artă este un semn *autonom* compus din: 1) „opera-lucru", care funcţionează ca simbol senzorial; 2) „obiectul estetic", care se află situat în conştiinţa colectivă şi funcţionează ca „semnificaţie"; 3) raportul cu obiectul semnificat, raport ce nu ne indică o realitate particulară — fiind vorba de un semn autonom — ci întregul context de fenomene sociale (ştiinţa, filozofia, religia, politica, economia etc.) ale mediului respectiv.

D. Artele cu „subiect" (tematice, cu conţinut) mai au încă o funcţie semiologică, şi anume funcţia de *comunicare*. Şi în acest caz, simbolul senzorial rămîne acelaşi ca şi în cazurile precedente; şi aici semnificaţia este dată de întregul obiect estetic, dar printre componentele acestui obiect semnificaţia are un exponent privilegiat, care funcţionează ca element de cristalizare a forţei de comunicare difuze a celorlalte componente; acesta este subiectul operei. Raportul cu obiectul vizează, ca în orice semn cu valoare de comunicare, o realitate anume (eveniment, persoană, lucru etc.). Prin această însuşire, opera de artă se aseamănă perfect semnelor cu funcţie de comunicare. Numai că

raportul dintre opera de artă şi obiectul desemnat nu are valoare existenţială, ceea ce constituie o deosebire esenţială faţă de semnele pure de comunicare. Cît timp abordăm opera ca pe o creaţie artistică, nu putem pretinde ca subiectul să aibă autenticitate de document. Ceea ce nu înseamnă că modificările survenite în relaţia dintre opera de artă şi obiectul semnificat (diversele trepte ale scării „realitate-ficţiune") ar fi lipsite de importanţă pentru opera de artă ; dimpotrivă, ele constituie factorii de structură a operei.

E. Cele două funcţii semiologice — funcţia de comunicare şi funcţia autonomă — care coexistă în artele cu subiect, compun împreună una din antinomiile dialectice fundamentale ale evoluţiei istorice a artelor; dualitatea lor se realizează în procesul de evoluţie prin oscilaţii neîntrerupte ale raportului cu realitatea.

L'art comme fait sémiologique, Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague, 1934, Prague, 1936.

CONCEPTE CEHOSLOVACE ÎN TEORIA ARTEI*

Studiul *Structuralismul în estetică şi în ştiinţa literară*, din anul 1940, avea ca scop să ofere o caracterizare de sinteză a situaţiei esteticii structurale în acea perioadă[1]. Studiul de faţă urmăreşte acelaşi scop, raportat la starea ei actuală[2]. Nu vom face o listă bibliografică, nu vom prezenta conţinutul unor articole şi cărţi, ci vom analiza cîteva concepte fundamentale, caracteristice pentru sistemul de concepte din teoria contemporană a artei în Cehoslovacia. Sîntem conştienţi de primejdia care pîndeşte un asemenea material rezumativ: el reprezintă întotdeauna, inevitabil, o abstragere din numeroase eforturi individuale şi riscă să înfăţişeze ca o stare imuabilă ceea ce, în realitate, este un proces mereu viu. Îndrăznim să sperăm însă că vom putea evita erorile, cel puţin cele esenţiale, tocmai pentru că ne dăm seama perfect de această primejdie.

De cîteva decenii, cel mai caracteristic concept în ştiinţa artei este conceptul de structură. La nivelul actual al gîndirii ştiinţifice, termenul nu poate să mai pară neobişnuit: în ştiinţele privind societatea şi natura el a devenit caracteristic pentru o anume metodă de gîndire, care a înlocuit gîndirea pozitivistă. Este însă necesar să atragem atenţia că, în accepţiunea pe care o are în teoria cehoslovacă a artei, termenul de structură se deosebeşte

---

* *K pojmosloví československé teorie umění*. Prima publicare în volum: *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. a II-a, Praga, 1948; republicat în *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 117–124.

[1] *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. a II-a, 1948, pp. 13–28.

[2] Studiul de faţă a fost scris pentru străinătate şi are deci un caracter informativ. De aci provin unele particularităţi de formulare.

sensibil de alte concepte numai aparent similare, în primul rînd de aşa-numitul *holism*. Principala deosebire rezidă în faptul că *holismul* subliniază prioritar totalitatea, văzînd în delimitare trăsătura esenţială a întregului. Diferenţierea lăuntrică a întregului apare ca rezultat al delimitării lui, al caracterului lui de „totalitate" (vezi J.C. Smuts : *Die holistische Welt*, Berlin, 1938), Dimpotrivă, conceptul de structură se bazează pe unificarea lăuntrică a întregului prin raporturile corelative ale părţilor, raporturi de natură nu numai pozitivă — acorduri şi consonanţe — ci şi negativă — dezacorduri şi contradicţii. Iată de ce noţiunea de structură este legată, prin esenţa ei, de gîndirea dialectică. Tocmai pentru că au un caracter dialectic, relaţiile dintre părţi nu pot fi deduse din noţiunea de întreg ; întregul nu este faţă de ele *prius*, ci *posterius* şi, din acest motiv, depistarea lor nu este o chestiune de speculaţie abstractă, ci de observaţie empirică. De aceea, o a doua însuşire intrinsecă a gîndirii structurale o constituie materialismul, gnoseologia materialistă, convingerea că realitatea diferenţiată există independent de subiectul cunoscător, că raporturile dintre părţile unei structuri au o valoare reală. Definiţia aforistică, tradiţională, după care întregul înseamnă mai mult decît părţile lui componente, este, pe de o parte, prea îngustă din punct de vedere structural. Engels a arătat mai demult că „parte şi întreg, de exemplu, sînt categorii care devin insuficiente în natura organică. Expulzarea seminţei — embrionul — şi animalul gata născut nu pot fi concepute ca parte care s-a despărţit de întreg ; aceasta ar duce la interpretări greşite"*. Pe de altă parte, definiţia de mai sus este prea largă pentru concepţia structurală, deoarece subsumează şi întreguri care nu au caracter structural, de exemplu formele şi formaţiile de care se ocupă psihologia morfologică (*Gestaltpsychologie*).

---

* Fr. Engels. *Dialectica naturii*. Bucureşti, E.S.P.L.P., 1954, p. 215.

Deoarece raporturile care menţin unitatea structurii sînt de natură dialectică, structura se caracterizează printr-o permanentă mişcare şi schimbare: echilibrul lăuntric dintre părţi se strică şi se reface mereu, iar unitatea structurii ne apare ca o confruntare de energii. Ceea ce într-o anumită structură durează de la o clipă la alta este identitatea dialectică a existenţei ei; dat fiind că fiecare clipă a duratei cuprinde virtual starea trecută ca şi germenii stării viitoare, se poate spune că, la un moment dat, structura este şi nu este ea însăşi. Dar asta nu înseamnă că n-ar trebui să ne punem, în mod dialectic, ca o antinomie a acestei necontenite mişcări, problema stabilităţii a ceea ce durează. Durează, în primul rînd, însuşi ansamblul părţilor: ceea ce se schimbă sînt relaţiile dintre părţi, nu părţile. Ori de cîte ori, în cursul evoluţiei, se iveşte un element aparent nou, trebuie să ne punem întrebarea în ce mod, eventual în ce relaţie neprecizată cu un alt element al structurii s-a aflat acest element încă dinainte. Celălalt aspect în legătură cu care poate şi trebuie să se pună problema stabilităţii structurii se relevă dacă ne punem întrebarea în ce măsură există ceva stabil, relativ sau absolut stabil, chiar şi în relaţiile dintre părţi, relaţii supuse modificărilor; întrebarea cu privire la stabilitatea relativă ne călăuzeşte către periodizarea evoluţiei structurii pe epoci mari, iar în ceea ce priveşte stabilitatea absolută, cercetarea se va solda cu relevarea legilor fundamentale ale evoluţiei.

Pentru a concretiza cele spuse mai sus la un mod atît de general, să vedem cum se poate aplica noţiunea generală de structură la materialul cu care operează teoria artei. S-o spunem de la bun început: nu numai conexiunile interne ale operei de artă ne apar ca ansamblu de relaţii structurale, ci şi numeroasele relaţii în care intră opera de artă cu fenomene din lumea exterioară ei. Aşa, de pildă, are caracter de structură relaţia operă-autor, relaţia dintre o anume operă şi opere din alte arte sau alte fenomene de cultură etc. Este necesar, însă, să respingem

ideea, apropiată de accepţiunea holistă, după care structurile din serii inferioare se înglobează treptat în structuri superioare şi întreg acest eşafodaj de structuri culminează într-o unitate supremă, necondiţionată de nimic (vezi J.C. Smuts, op. cit., p. 227). Estetica structurală opune acestei construcţii schematice o concepţie dialectică, ce are în vedere, în primul rînd, conexiunile structurale variabile dintre fenomene, socotind fixitatea structurii ca ceva relativ. De aceea, spre deosebire de *holism*, estetica structurală nu consideră că iniţiativa dezvoltării se află în interiorul seriei evolutive, ci în impulsuri exterioare. Pentru ea, dezvoltarea autonomă rezidă în felul cum o anumită serie (de pildă literatura cehă) îşi adaptează dialectic aceste impulsuri exterioare naturii sale şi stării sale de pînă atunci.

În sfîrşit, e bine să ştim că, în ceea ce priveşte creaţia artistică propriu-zisă, structura nu se reduce la organizarea unei opere individuale (de exemplu, într-o operă în versuri raportul dintre schema metrică, materialul lingvistic şi elementele tematice); structură înseamnă, de asemenea, sau mai bine zis, înainte de toate, tradiţia vie a întregii arte respective. Foarte uşor se vede acest lucru în folclor, unde ceea ce durează şi are importanţă nu este creaţia individuală a unor persoane, ci deprinderile şi formulele artistice care fac posibilă această creaţie. Femeia de la ţară, care, în ajunul marilor sărbători, schiţează cu nisip diverse imagini pe duşumeaua odăii sau desenează cu săpun pe geamurile de la fereastră, nu se gîndeşte deloc la faptul că munca ei va pieri peste o clipă — pentru ea esenţială fiind capacitatea de care dispune de a crea acelaşi lucru oricînd este necesar. Guzlarul la slavii de sud, la prima vedere, pare a fi ştiut pe de rost zeci de mii de versuri; în realitate el nu ştia decît un număr de formule şi teme tradiţionale, cu ajutorul cărora recrea de fiecare dată totul. Dacă privim din acest punct de vedere arta „superioară", unde ceea ce are importanţă par a fi creaţiile individuale, vedem că arta trăieşte şi se menţine nu prin aceste creaţii

individuale, ci prin „tradiţia vie", bun al întregii societăţi, prin ceva ce se află dincolo de creaţia individuală. O operă de artă, oricît de originală ar fi, este adaptată la un anume mod de percepţie, iar acest mod de percepţie este determinat de realităţile artistice care au precedat noua realitate. Iar dacă se întîmplă ca o anumită operă să devină obiectul interesului general în altă epocă decît aceea în care a apărut sau în altă societate, aceasta se datoreşte interpretării unor laturi diferite de acelea care au făcut ca respectiva operă să fie agreată la vremea sa. Un artist foarte original şi cu multă personalitate se îndepărtează, de regulă, foarte radical de tradiţia artistică, dar inovaţiile lui devin foarte repede un bun comun, parte a conştiinţei artistice a întregii societăţii. Cu alte cuvinte, esenţialul în artă nu este creaţia individuală, ci ansamblul de deprinderi şi norme, structura artistică dotată cu caracter supraindividual, social. O operă de artă, produs individual, se află faţă de această structură supraindividuală într-un raport similar cu enunţul lingvistic individual faţă de sistemul limbii, care este, de asemenea, un bun al tuturor şi stă deasupra oricărui individ ce foloseşte, la un moment dat, limba. Vom reveni la asemănările dintre limbă şi artă atunci cînd ne vom referi la opera de artă ca semn. Dar înainte de aceasta să ne oprim puţin asupra unei chestiuni care a dat multă bătaie de cap în domeniul teoriei artelor : chestiunea conţinutului şi formei.

Dacă am accepta binomul conţinut-formă ca ultimă instanţă la analiza structurii operei de artă, ca şi a structurii artistice în genere, am nega raporturile reciproce dintre *toate* părţile, raporturi care, prin tensiunile lor dialectice, menţin unitatea operei. În felul acesta s-ar produce o ruptură în interiorul structurii. Nu este însă necesar să admitem existenţa unei atari rupturi. Este adevărat că sentimentele pe care le trezeşte o operă de artă în sufletul receptorului se bazează pe antinomia conţinut—formă. Adesea se apreciază deosebirea dintre

două opere formal foarte apropiate. Unii apreciază cu precădere forma, alţii conţinutul; această diferenţă de puncte de vedere poate fi factor de evoluţie în arte (perioade de „formalism" şi de „conţinutism"). Dar chiar dacă avem în vedere toate acestea, este necesar să apreciem dialectic relaţia dintre conţinut şi formă — ca dealtfel toate problemele de teorie a artei—drept o antinomie a două forţe, menţionînd că atît forma cît şi conţinutul sînt determinate de *toate* elementele componente ale operei de artă. În practică, este adesea greu să deosebim ce este formă şi ce este conţinut, să spunem în ce măsură, de exemplu, în poemul *Máj* de Karel Hynek Mácha, cunoscută operă a romantismului ceh, iubirea este unul din motivele de bază şi în ce măsură este cuvînt de o anumită rezonanţă; prin amîndouă laturile sale, prin sens şi formă, ba chiar şi prin forma sa sonoră, „iubirea" are o poziţie centrală în structura şi forţa artistică a poemului lui Mácha. Un alt exemplu, de data asta din domeniul picturii: culoarea pare, firește, o chestiune formală şi totuşi, chiar şi prin calitatea sa pur optică, este totodată şi element de conţinut. Dacă pe un tablou abstract vom vedea o pată de culoare albastră aşezată în partea superioară a tabloului, această pată va „semnifica" pentru noi bolta cerului; dacă s-ar afla în partea de jos, ar însemna o suprafaţă de apă. Aceasta înseamnă că aşa-numitele elemente „formale" sînt totodată purtătoare de „conţinut", drept care sînt capabile să exprime nu numai valori estetice, ci şi valori extraestetice într-o operă de artă; din istoria artei ştim că adesea protestele împotriva unor modalităţi artistice revoltător de neobişnuite au la bază motive politice sau sociale. Contradicţia dialectică dintre conţinut şi formă traversează întreaga operă, devenind astfel una din energiile motrice ale dezvoltării artei.

Ceea ce am spus pînă acum se referă la conceptul de structură aşa cum s-a constituit în teoria cehoslovacă asupra artelor. În aceeaşi ordine de idei, s-ar mai putea vorbi de multe altele; aşa, de exemplu, am putea arăta

că o structură generală, monolită ca organizare internă, cum ar fi, să zicem, literatura în general, dacă ar fi posibil să ne imaginăm aşa ceva, este o abstracţiune şi o ficţiune. Nu există literatură în general, nici chiar literatură cehă în general, ci literaturi naţionale care se diversifică în genuri şi specii (poezie, roman etc.), precum şi în diferite „straturi" (cum sînt: literatura orăşenească, rurală, bulevardieră, literatura pentru copii şi tineret etc.). Fiecare dintre aceste forme parţiale constituie structuri de sine stătătoare cu norme proprii şi numai ansamblul lor formează structuri superioare în care diversele elemente alcătuiesc părţi unificate în mod dialectic, structuri pe care le numim literaturi ale cutărui sau cutărui popor. De asemenea, raporturile dintre literaturile naţionale sînt de natură structurală, ca şi raporturile dintre diversele arte etc. Aici nu putem intra în detalii, cu toate că ne dăm seama de pericolul schematizării şi deformării, ca urmare a laconismului rezumativ; dar, pentru a depăşi această dificultate, să amintim aici ceea ce am spus mai înainte cu privire la opinia noastră negativă faţă de ierarhizarea structurilor într-o singură direcţie.

Să ne îndreptăm acum atenţia către celălalt concept fundamental al teoriei structurale a artei, semnul, şi către conceptul corelat cu el, semnificaţia. Vorbind despre analogia dintre artă şi limbă, am făgăduit să ne întoarcem la această chestiune. Acum avem prilejul s-o facem. Asemenea enunţului lingvistic, opera de artă este destinată să mijlocească între două părţi; în cazul limbajului aceste părţi se numesc locutor şi auditor, în cazul operei de artă autor şi receptor. S-ar părea că deosebirea fundamentală rezidă în aceea că, în cazul limbajului, rolurile pot fi inversate, în timp ce în cazul operei de artă nu. Dar nu-i vorba decît de o aparenţă. Dacă aruncăm o privire asupra artei populare, vom găsi acolo o posibilitate perfectă de inversare a rolurilor; cîntecul din poezia populară suferă modificări permanente prin reluarea lui repetată de către oricare dintre membrii comunităţii săteşti; în teatrul

popular spectatorii pot interveni oricînd în spectacol, iar actorii care şi-au terminat rolul sau nu sînt pe moment în rol devin spectatori (vezi P. Bogatîriov, *Lidové divadlo české a slovenské* [*Teatrul popular ceh şi slovac*], Praga, 1940); în cazul multor genuri de artă plastică populară nu există o linie de demarcaţie precisă între producător şi consumator. Dacă privim prin această prismă arta „superioară", vom constata, de asemenea, în multe cazuri, participarea susţinută a receptorului la crearea operei de artă: în timpul Renaşterii, cei ce comandau operele de artă impuneau, de multe ori, atît subiectul cît şi modul de elaborare a operei pe care o comandau; este adevărat că într-un teatru normal spectatorii nu se urcă pe scenă, dar se ştie foarte bine în ce măsură participarea sau neparticiparea lor afectivă influenţează jocul actorilor, iar în teatrele cu caracter de revistă se leagă de multe ori dialoguri — nu între partenerii de joc, ci între interpreţi şi public. S-ar putea aduce şi alte argumente, dar aici e vorba numai de a demonstra că, în ceea ce priveşte participarea ambelor părţi, a celei active şi a celei pasive, nu există o deosebire de fond între limbă şi opera de artă, sau, cu alte cuvinte, asemenea limbii, şi opera de artă are caracter de semn; prin aceasta se deosebeşte mai ales de „expresie", noţiune pe care unele curente literare o confundă cu arta. Într-o viziune dialectică, apare limpede că arta este, cel puţin potenţial, *şi* expresie, dar expresivitatea nu constituie, totuşi, esenţa ei.

Opera de artă ne apare ca semn prin organizarea sa interioară, prin raporturile sale cu realitatea, cu societatea, cu autorul şi receptorul ei. Să trecem în revistă, foarte pe scurt, aceste aspecte ale naturii semiotice a operei de artă. Mai întîi, organizarea interioară. În această chestiune, ne-am pregătit terenul prin expunerea de pînă acum. Vorbind despre conţinut şi formă, am arătat că orice parte componentă a operei de artă este purtătoare de conţinut. Am fi putut la fel de bine să spunem că este purtătoare de semnificaţie: dacă, de exemplu, aşa cum

am mai arătat, culoarea dintr-un tablou, chiar şi abstract, ne apare o dată ca boltă cerească, altă dată ca suprafaţă de apă, lucrul este posibil tocmai pentru că noi concepem culoarea ca pe un semn, iar obiectul la care o raportăm (cerul, suprafaţa apei) ca semnificaţie. Se poate afirma că structura operei de artă ne apare ca un ansamblu complex de semne şi semnificaţii. Se poate face remarca: dar tema, este şi ea numai o simplă semnificaţie cuprinsă în operă? O asemenea remarcă trădează faptul că cel care o face subapreciază ceea ce constituie însăşi esenţa semnului, şi anume raportul lui cu realitatea. Pentru noi tipul de semn fundamental nu este simbolul care reprezintă „transcendentul", ci semnul lingvistic, cuvîntul, care nu numai că reprezintă realitatea materială, ci o şi indică, în mod activ, exercitînd influenţă asupra înţelegerii ei şi asupra atitudinii faţă de ea. Aşa-numitul sens al cuvîntului, cum este definit în dicţionare, nu este decît circumscrierea relaţiilor de care un cuvînt este capabil.

Toate acestea sînt valabile şi pentru opera de artă, deşi într-o formă întrucîtva diferită. Raportul de care vorbeam este unul de „comunicare". Deosebirea dintre opera de artă şi alte semne nu constă în faptul că opera de artă n-ar avea marca raportului de comunicare. În cazul unor opere de artă, caracterul de comunicare este evident (portretul în pictură, romanul istoric în literatură). Dar şi atunci cînd este reprimată, sau probabil tocmai de aceea, comunicarea poate fi resimţită foarte viu. Este ştiut cît preţ puneau pictorii cubişti pe capacitatea de reflectare, adică de comunicare a operelor lor. Ca orice semn de comunicare, opera de artă indică şi ea un anumit obiect pe care îl are în vedere şi despre care vrea să ne vorbească. Să luăm ca exemplu cunoscutele stoguri ale pictorului impresionist Monet. Pictorul a pictat aceste stoguri de mai multe ori, în diferite perioade ale zilei şi diferit luminate. Prin tablourile sale el a vrut să spună: aşa a văzut individul Monet o anume realitate, unică

într-un anume moment irepetabil. Dar a vrut să spună numai atît? De asta ne putem îndoi, pentru că impresioniştii sînt aceia care s-au străduit să surprindă realitatea aşa cum ar trebui să o vadă fiecare: acesta era patosul artistic şi chiar cel moral al metodei lor. Concepţia impresionistă asupra picturii ar putea fi susţinută cu numeroase afirmaţii. Putem oare deduce de aici că adevăratul obiect al unui tablou impresionist este numai realitatea pe care pictorul a redat-o şi care poate să fie pentru privitor absolut indiferentă? Dacă ar fi aşa, ar trebui ca pictorul să-şi schimbe de la pînză la pînză întregul mod de a picta — de la tehnică pînă la cele mai abstracte principii stilistice — în aşa fel ca să surprindă cît mai precis obiectul. În realitate, însă, vedem că lucrurile se petrec exact invers, că modul de pictură rămîne în esenţă acelaşi la un pictor, indiferent de tema pe care o abordează, ba chiar îşi alege temele, în măsură considerabilă, din punctul de vedere al modalităţii sale de lucru, al structurii sale specifice. De aici rezultă limpede că obiectul unei pînze nu este lucrul individual direct înfăţişat, ci concomitent întreaga realitate, întregul univers accesibil văzului. Şi aici este vorba de o atitudine faţă de realitate, o atitudine la fel de activă ca cea de comunicare. Prin faptul că scoate în evidenţă anumite însuşiri ale realităţii, opera de artă ne oferă cheia spre înţelegerea şi dominarea ei. Ca semn, opera de artă se bazează pe tensiunea dintre două modalităţi de raportare la realitate: raportul faţă de realitatea concretă pe care o are în vedere şi faţă de realitate în general. Ar fi prea complicat şi ar depăşi cadrul studiului de faţă dacă am insista asupra acestor raporturi ale operei de artă. Aici am vrut numai să arătăm că influenţa operei de artă asupra realităţii nu este nicidecum subapreciată, ci, dimpotrivă, subliniată de concepţia care consideră drept purtător de semnificaţie — exprimînd atitudinea faţă de realitate — nu numai tema, ci şi toate celelalte componente ale operei de artă. În rest, caracterul semiotic al operei de artă decurge din însăşi natura

socială a artei. Structura interioară a operei de artă este de aşa manieră organizată, încît să se reflecte în mintea receptorului ca o luare de atitudine faţă de realitate. Acest sens general al operei pune opera de artă într-un anumit raport cu sistemul de valori valabil într-o anumită societate, cu ideologia acestei societăţi. Opera de artă reacţionează la această ideologie, o aprobă sau o contrazice, participă la transformarea ei.

Am ajuns astfel la raportul dintre opera de artă şi societate. Acest raport este conceput, în mod curent, în felul următor: opera de artă „exprimă" pasiv societatea în care s-a născut, eventual societatea adoptivă. Iniţiatorul unei asemenea concepţii este mai ales H. Taine. Dar marxismul a arătat că raportul dintre opera de artă şi societate este, în esenţă, activ: arta este exponenta tendinţelor din societate, eventual numai a unei anumite părţi din această societate (clasa), şi participă activ la formarea ideologiei ei şi la apărarea intereselor ei. Această teză marxistă smulge arta din situaţia de simplu ornament, atribuindu-i un rol de factor important al vieţii sociale. Este de presupus însă că cercetarea estetică este capabilă să depisteze şi tendinţa nerostită, nu numai pe aceea exprimată prin conţinutul operei de artă. Se întîmplă adesea să devină exponent exploziv al avîntului social o operă care, la prima vedere, manifestă o atitudine negativă faţă de interesele sociale reale, refuză participarea, eventual refuză orice fel de participare, la realitatea empirică şi, cu toate acestea, sau tocmai de aceea, să participe din plin la activitatea socială (cîteodată şi fără a avea conştiinţa riguroasă a originii sale). O asemenea tendinţă neexprimată este un fapt de semantică a artei; raportul dintre opera de artă şi societate este oarecum un raport similar celui dintre denumirea poetică (metafora etc.) şi lucrul denumit; deosebirea constă în aceea că denumirea poetică nu are un efect practic nemijlocit, iar asemănarea în aceea că raportul dintre opera de artă şi societate trebuie să fie depistat, în fiecare caz în parte, prin analiza semantică a

operei. Cercetătorul care vrea să desluşească importanţa socială a operei de artă trebuie să se întrebe în legătură cu sensul propriu, nefigurat al acesteia, sens adesea opus celui declarat. Teoria marxistă a artei a făcut cu succes această operaţie în multe cazuri; rezultatele ei constituie punctul de plecare al teoriei structurale asupra artei.

Opera de artă este semn şi în raport cu individul, în calitatea sa de creator şi de receptor. În ceea ce-l priveşte pe autor, caracterul semiotic al operei determină nu numai conştiinţa modalităţii de a face pe receptor să privească opera într-un anume fel, ci şi procedeele spontane, adesea inconştiente, de creaţie. Sînt cunoscute dificultăţile de care se loveşte psihologia artei ori de cîte ori încearcă să stabilească legi general valabile ale talentului artistic creator sau ale procesului de creaţie.

Dificultăţile dispar brusc atunci cînd cercetătorul devine conştient de caracterul semiotic al operei de artă; aşa, de exemplu, caracterul specific al însuşirilor necesare pentru creaţia artistică nu rezultă dintr-o imuabilă „esenţă" a artei, nici din formaţia psihofizică a unui anume individ, ci depinde de structura semnului artistic într-o etapă dată a dezvoltării artistice: pentru pictorul impresionist capacitatea artistică de bază rezidă în percepţia vizuală, iar pentru pictorul cubist în memoria formelor, şi aceasta pentru motivul că structura semnului artistic diferă în cele două etape de dezvoltare; de asemenea, nu se poate stabili o schemă general-valabilă a procesului de creaţie, schemă pe care psihologia a încercat zadarnic să o stabilească. Dacă se constată că unui poet îi vine în minte mai întîi sonoritatea poeziei (intonaţia etc.), iar că altul porneşte de la o imagine, atunci este cazul să ne întrebăm dacă nu cumva această deosebire nu este condiţionată în mare măsură de deosebirea de structură a artelor în diferite perioade.

În ceea ce-l priveşte pe receptor, este adevărat că perceperea aceleiaşi opere dă naştere la fiecare individ unei alte stări sufleteşti, de multe ori aşa de diferită,

încît devine incomunicabilă. Dar toate aceste stări au ceva comun şi acest ceva ne îndreptăţeşte să formulăm ideea necesităţii unei judecăţi general-valabile cu privire la valoarea şi sensul unei opere. Concepţia lui Kant cu privire la caracterul aprioric al judecăţii estetice nu este decît o nejustificată ipostază a adevărului de natură socială, în esenţă, că opera de artă este acceptată ca semn cu valoare supraindividuală.

Cu alte cuvinte, caracterul semiotic al operei de artă constituie o premisă necesară a teoriei contemporane a artelor. De aici nu se poate sustrage nici măcar o artă aparent atît de „formală" cum este muzica. Problema sensului operei de artă, importantă atunci cînd se analizează eficienţa socială a muzicii, este o chestiune foarte deficilă, deoarece, la prima vedere, muzica este o artă pur „formală". Trebuie să se studieze cu mare grijă şi în corelaţie cu alte arte valoarea semantică a fiecărui element care intră în structura muzicală (ca, de exemplu, valoarea semantică a tonului, melodiei, ritmului, genului muzical, instrumentelor etc.). De asemenea, şi analiza semantică a altor arte ne călăuzeşte către rezultate neaşteptate; de exemplu, în teoria poeziei s-au descoperit în ultima vreme nuanţe semantice foarte concrete în unele scheme metrice aparent foarte abstracte. Semantica artei este un domeniu de mare importanţă care aşteaptă să fie amănunţit cercetat.

Să trecem acum la ultimul dintre conceptele caracteristice pentru teoria cehoslovacă a artelor, asupra căruia ne vom opri pe scurt. Este vorba despre conceptul de *funcţie*. Nu vrem să abordăm toată scara posibilelor lui utilizări în sfera teoriei artelor; vom eluda aici următoarea chestiune: în ce măsură corelaţiile dintre elementele de structură pot fi concepute şi ca funcţii ale acestor elemente în raport cu ansamblul celorlalte, cu alte cuvinte, în raport cu structura operei. Ne vom ocupa numai de acele funcţii ale artei care se degajă prin raportarea

artei la universul extraartistic. Arta are cele mai diverse posibilităţi de a acţiona, iar opera de artă poate fi cu premeditare creată pentru a acţiona într-un anume sens. Posibilităţile de influenţare ale operei de artă sînt întotdeauna multiple şi se întîmplă nu rareori ca o operă de artă să acţioneze în altă direcţie decît era iniţial în intenţia autorului ei. Există dovezi că uneori creatorii au protestat atunci cînd operei lor li s-a atribuit o altă funcţie decît aceea pe care le-o hărăziseră ei. Poetul ceh Peter Bezruč a protestat atunci cînd poeziile lui, destinate a avea o eficienţă naţională şi socială, au fost abordate dintr-un punct de vedere preponderent estetic. De multe ori, funcţiile operei de artă se schimbă în raport cu epoca şi cu generaţia. De aici rezultă că trebuie să abordăm problema funcţiilor în perspectiva evoluţiei. În esenţă, arta este capabilă să acţioneze în cele mai diverse direcţii, îndeplinind funcţii felurite nu numai succesiv, ci şi simultan. Şi aceste funcţii formează structuri, adică se află în raporturi de dominare şi subordonare. Raporturile acestea se schimbă în cursul timpului. Se schimbă în primul rînd funcţia dominantă, alta în fiecare epocă dată. Dar aprofundarea acestei chestiuni necesită o abordare foarte concretă din punct de vedere istoric. În mod general, ne putem referi doar la raportul dintre funcţia estetică, esenţială în artă, şi celelalte funcţii. Opiniile cu privire la acest raport sînt foarte diferite. Unii sînt de părere că, în orice împrejurare, în artă predomină şi trebuie să predomine funcţia estetică, alţii sînt, dimpotrivă, de părere că misiunea artei şi motivul existenţei ei, în sensul cel mai propriu, rezidă în suita de funcţii extraartistice, cum ar fi funcţia intelectuală (gnoseologică), politică, morală, diversele nuanţe de funcţii sociale etc. Cum să soluţionăm această dispută? În primul rînd, trebuie să ştim că funcţia estetică nu se limitează numai la artă, că străbate întreaga activitate omenească şi că nu se opune nicidecum intereselor de importanţă vitală ale omului, ci, dimpotrivă, vine cu eficacitate în sprijinul lor (în educaţie, în

producția meșteșugărească și industrială etc.). Mai departe, trebuie să știm că funcția estetică este dialectic opusă celorlalte, în sensul că nu are un țel spre care năzuiește; deci, nu distrage atenția omului de la obiectul care poartă această funcție, ci, dimpotrivă, atrage atenția asupra lui: din clipa în care la o unealtă, un obiect de utilitate practică, să zicem un vas sau o mobilă, precumpănește momentul estetic, obiectul respectiv este eliminat din folosirea practică, încetează de-a mai fi un mijloc pentru atingerea unui scop, devenind scop în sine. Scopul este „conținutul" oricărei funcții, îi determină calitatea și îi dă, de regulă, numele: funcția economică, politică, gnoseologică etc. Funcția estetică nu are un asemenea conținut, deci este, din această cauză, o funcție formală. Funcția estetică este o negare dialectică a funcționalității. Dar asta n-o împiedică să intre în relație cu celelalte funcții, realizînd împreună cu ele sinteze; tocmai pentru că nu are o calitate proprie, primește cu foarte mare ușurință calități ale altor funcții în preajma cărora se află. Așa este în artă și în afara artei. În artă, însă, polul fundamental „nemarcat" al antinomiei, funcția firească și esențială este funcția estetică; în sfera extraartistică, una dintre funcțiile extraestetice. Dar asta nu înseamnă că în artă funcția estetică trebuie să fie neapărat dominantă, și nici că n-ar putea predomina în sfera producției extraartistice. Sînt cazuri frecvente cînd, în domeniul artei, preponderentă este una dintre funcțiile extraestetice — dar în măsura în care opera de artă este percepută ca fenomen de artă, sinteza finală a funcțiilor poartă amprenta atît de pronunțată a funcției estetice încît și funcția extraestetică se înfățișează ca fapt estetic, ca factor al structurii artistice a operei. De asemenea, în sfera extraartistică, unde „nemarcată" este una din funcțiile extraestetice, pînă și funcția estetică dobîndește o coloratură „practică", intră în serviciul direct al scopului către care țintește funcția prioritară a unui lucru sau activități. Așa, de pildă, funcția de reflectare (de comunicare), într-un

tablou gîndit ca operă de artă, determină într-o măsură însemnată — după modul şi gradul de realizare — structura artistică a tabloului; această funcţie intră astfel în structura operei de artă ca parte esenţială a ei, menţinîndu-şi valoarea chiar şi atunci cînd nu se poate realiza sub aspect practic (imaginea unui loc care nu ne este cunoscut etc.). Pe de altă parte, în măsura în care se realizează într-o imagine destinată comunicării, imagine avînd deci o funcţie extraestetică — să zicem, ilustraţia la o carte ştiinţifică — funcţia estetică devine un mijloc de intensificare a comunicării cuprinse în imagine. Dacă funcţia estetică ar deveni predominantă, simpla ilustraţie s-ar transforma în operă de artă.

Studiul funcţiilor în arte este abia la început. Pînă în momentul de faţă cele mai multe clarificări s-au produs în domeniul arhitecturii, unde chestiunea scopului pentru care se face o anumită construcţie este extrem de presantă. În teoria arhitecturii şi-a găsit confirmarea opinia că o anume formă artistică, rezultată aparent dintr-o intenţie creatoare, în realitate ia naştere ca urmare a adaptării la condiţii şi cerinţe extraestetice, naturale sau sociale, cu alte cuvinte, că tocmai funcţiilor extraestetice le revine o misiune deosebit de importantă în dezvoltarea formelor artistice. Prin faptul că, aparent împotriva naturii sale, este mereu obligată să intervină în mod practic în procesul vieţii, arta îşi reînnoieşte structura estetică. În lumina teoriei funcţiilor, raportul dintre artă, realitatea materială şi mişcarea socială se dezvăluie în întreaga sa varietate şi intimitate. Teoria funcţiilor, ca şi teoria semantică a artei, este capabilă să formeze o legătură organică între aşa-zisa sociologie a artei şi studiul structurii artistice, sfere care au manifestat — din păcate — tendinţa de a se izola una de alta.

Am încercat să expunem într-o sumară schiţă cele mai importante concepte ale teoriei cehoslovace a artei. Expunerea, aparent abstractă, se sprijină în bună măsură

pe cercetări concrete. Nu-i vorba de dogme; dacă scurtul nostru studiu lasă o asemenea impresie, aceasta se datorește caracterului rezumativ al formulărilor. Orice lucrare nouă modifică aceste principii generale, le dă un sens mai precis și le corectează erorile. De la herbartismul ceh pînă la concepția structurală actuală e o cale lungă, plină de prefaceri, dintre care cele mai importante s-au concretizat în întîlnirea cu logica dialectică și cu bazele marxiste ale teoriei artei.

„Mysl współczesna", 1947

ARTA*

ARTA este acea ramură a activităţii umane, care se distinge prin precumpănirea funcţiei estetice. Ca orice creaţie umană, actul artistic are şi el două componente: activitatea şi produsul. Activitatea în artă trebuie privită nu numai din punctul de vedere al autorului (este frecventă opinia după care scopul principal al operei de artă a fost atins în momentul cînd a luat naştere), ci şi al receptorului, mai ales atunci cînd este vorba de o receptare activă, caz în care opera de artă devine „o forţă productivă şi ne învaţă să ajungem la o concepţie clară şi definită asupra existenţei" (C. Fiedler). Dealtfel, cercetarea experimentală a demonstrat că actul de receptare a operei de artă nu este un act de moment, ci se desfăşoară în timp, uneori pe etape, chiar şi în artele plastice. Aşadar, şi sub acest aspect, receptarea are caracter de activitate. În artă, activitatea şi produsul ei sînt întotdeauna concomitente; totuşi relaţiile dintre ele sînt diferite. Aşa, de exemplu, în dans şi în arta mimului, activitatea este totodată şi produs; alteori, produsul, conservat prin înregistrare, este mereu şi din nou realizat printr-o activitate (muzica); uneori produsul este prezentat receptorului ca finalizat, iar activitatea din care a rezultat este numai presupusă (artele plastice, literatura); dar şi în acest din urmă caz, relaţia dintre activitate şi produs poate fi cu acuitate resimţită şi poate constitui o parte din efectul global, cum se întîmplă, de pildă, în cazul schiţei în plastică sau literatură, în cazul improvizaţiei în literatură (dar şi în muzică) etc. În realitate,

---

* *Umění*, din vol. *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 127–139.

raporturile dintre activitate şi produsul ei în artă sînt mult mai complicate decît am putut sugera noi aici. Precumpănirea funcţiei estetice la un obiect sau la un act face din acestea semne autonome, smulgîndu-le dintr-o relaţie *directă* cu realitatea către care tind şi cu subiectul în care îşi au obîrşia sau către care năzuiesc (autorul şi receptorul operei de artă). Un semn estetic pur, cum este opera de artă, nu are valoare de comunicare nici atunci cînd reprezintă o comunicare. Chiar dacă sugerează posibilitatea utilizării sale în scopuri practice (în calitate de instrument al unei activităţi), menirea semnului estetic nu este de a îndeplini asemenea servituţi. Deşi ne apare ca expresie a unor stări sufleteşti (poezia lirică, spre exemplu), el nu exprimă totuşi sufletul cu rigoare de document etc. În cazul semnului estetic, atenţia noastră se concentrează asupra *structurii lăuntrice a semnului însuşi*, şi nu asupra relaţiilor cu obiectele şi subiectele pe care semnul respectiv le indică sau către care tinde. Ca semn estetic, opera de artă, spre deosebire de semnele aservite funcţiei practice şi teoretice (gnoseologice), este un semn de sine stătător sau chiar gratuit. Şi totuşi, precumpănirea funcţiei estetice în artă are paricularităţile ei. *Funcţia estetică nu este suficientă în sine pentru ca semnul căruia îi dă naştere să se umple de sens*; obstacolul principal care-i stă în cale este tocmai lipsa orientării către un scop exterior, deoarece o asemenea orientare pune în relaţie alte funcţii, extraestetice, cu anumite zone sau aspecte ale realităţii care constituie „conţinutul" funcţiilor înseşi; aşa, de pildă, funcţia economică are drept „conţinut" *sfera* fenomenelor economice, funcţia socială şi politică — anumite *aspecte* ale convieţuirii sociale. În semnul estetic, care este opera de artă, introduc un conţinut concret funcţiile extraestetice, care reliefează relaţia directă a operei cu realităţi exterioare ei. Dar deosebirea dintre o operă de artă şi alte creaţii umane rezidă, din punct de vedere funcţional, în aceea că, în cazul activităţilor extraestetice şi al produselor acestora,

orientarea funcțională este cît mai unilaterală cu putință, actul sau obiectul fiind socotit de „maximă eficiență" atunci cînd este cît mai bine adaptat scopului căruia trebuie să-i slujească. Altfel stau însă lucrurile cu opera de artă, unde funcția estetică are misiunea de a împiedica pe oricare dintre celelalte funcții de a dobîndi supremația și de a-și adapta organizarea lucrului, adică a operei de artă, la orientarea unilaterală spre un singur țel. Funcția estetică singură, din cauza naturii sale „formale" (din lipsa unui țel exterior și, implicit, a unui conținut care decurge din acest țel), nu este în stare să umbrească nici una din celelalte funcții și cu atît mai puțin pe toate laolaltă. Precumpănirea ei se reflectă numai în faptul că formează un fel de contrapondere a celorlalte funcții, nepermițînd nici uneia dintre ele să le reprime pe celelalte; ea organizează raporturile și tensiunea dintre ele pentru ca să se evidențieze cu claritate multitudinea de funcții concentrate într-un obiect unic, care este opera de artă.

Arta, fără a se sprijini vreodată integral pe vreuna din funcții, cu excepția celei estetice — care este însă o funcție „translucidă" — dezvăluie mereu într-alt fel plurifuncționalitatea raportului dintre om și realitate, descoperind în acest mod bogăția de posibilități pe care realitatea o oferă activității, contemplării și cunoașterii umane. În aceasta constă antinomia dintre artă și restul creației umane care servește necesităților stringente ale existenței, dar totodată sărăcește în fiecare caz în parte pe om de toate posibilitățile de acțiune, contemplare și cunoaștere, cuprinse potențial în raportul dintre om și realitate, dar neavenite din punctul de vedere al țelului concret urmărit. Cu alte cuvinte, arta își motivează existența față de restul activităților umane tocmai prin aceea că nu urmărește o țintă unilaterală: sub aspect funcțional, menirea artei este de a descătușa capacitatea omului de explorare a lumii din lanțurile schematismului

vieții practice, de a alimenta în permanență conștiința umană cu ideea că modalitățile de atitudine activă pe care le poate avea față de realitate sînt tot atît de inepuizabile ca și diversitatea realității însăși, diversitate pe care ierarhia încremenită a funcțiilor cu orientare unilaterală o ascunde privirii omului. Dar adevărul acesta este integral valabil numai în ce privește opera de artă în genere și arta ca o curgere evolutivă necontenită. O singură operă de artă sau arta unei singure epoci nu ne dezvăluie nici măcar aproximativ întreaga bogăție de relații funcționale dintre om ca subiect și realitate ca obiect; dar și în această ipostază limitată, arta rămîne principial plurifuncțională și călăuzește pe receptor către o altă structură a funcțiilor decît este aceea cu care s-a deprins; îl călăuzește către un mod nou de a privi realitatea, precum și către un alt mod de a o aborda, de unde provine și capacitatea anticipativă a artei în comparație cu practica vieții și cu științele. Este de presupus că și în opera de artă — ca o contrapondere a gratuității estetice — se manifestă potențial năzuința către o funcționalitate unilaterală; dacă această năzuință se reflectă în mod obiectiv în structura operei, opera de artă respectivă va schița tendința către o relație directă cu realitatea: numai că acestei tendințe i se opune plurifuncționalitatea de esență a artei. În caz că precumpănește totuși o funcționalitate unică, se produce o slăbire sau chiar o anihilare totală a eficienței artistice a operei. În artă, starea optimă constă într-o puternică tensiune polară între plurifuncționalitate și unilateralitate funcțională, cu alte cuvinte, între funcția estetică prioritară și funcția extraestetică, ce se realizează mai intens în respectiva operă. În cursul existenței unei opere, dintre funcțiile extraestetice pot avea rol precumpănitor, alternativ, mai multe funcții și se poate chiar afirma că șansele operei de artă de a-și menține eficiența în timp sînt cu atît mai mari, cu cît este mai bogat ansamblul de variații funcționale pe care îl permite; a se vedea în acest sens

exemplul operei lui Shakespeare. Dar şi atunci cînd nu este vorba de valori artistice „eterne", se produce totuşi în mod curent o mişcare în structura funcţiilor pe durata existenţei operei. Se întîmplă, de pildă, ca o operă, care la apariţia sa a acţionat primordial estetic, să continue mai tîrziu să acţioneze datorită uneia dintre funcţiile extraestetice. Astfel, poeziile din ciclul *Cîntece vesperale* de Hálek au continuat să trăiască şi să aibă o influenţă mai intensă decît celelalte versuri ale lui, dar nu prin valoarea lor preponderent estetică, ci prin funcţia lor de simbol erotic, ca versuri de album, ca mod de a face declaraţii de dragoste etc. Există şi cazuri inverse, cînd o operă care a acţionat iniţial cu o funcţie preponderent extraestetică a devenit ulterior fapt preponderent estetic. Aşa se întîmplă cu multe genuri de creaţie populară literară înainte de a intra în literatura cultă.

Aşadar, ierarhia funcţiilor în artă este schimbătoare, ea se modifică de la o etapă la alta. În fiecare etapă, o altă funcţie extraestetică face concurenţă directă funcţiei estetice. În literatură este cazul funcţiilor de reflectare, de cunoaştere, expresive, propagandistice, funcţii care îmbracă nuanţe diferite, cum ar fi tendinţele politice, religioase, sociale etc. Există şi perioade cînd funcţia estetică guvernează singură, neconcurată de vreo altă funcţie, extraestetică, cum se întîmplă în perioade de cuceriri formale, adică epoci pregătitoare, sau dimpotrivă, perioade de revizuire a unor astfel de cuceriri, cu alte cuvinte în perioade care încheie o anumită epocă, rezumînd bătălia dusă pentru o anume cauză artistică; în ambele cazuri arta are un caracter „formalist". În esenţă însă, arta este întotdeauna plurifuncţională şi funcţional dinamică, atribut care se manifestă atît în mişcarea generală a artei, cît şi în existenţa fiecărei opere de artă în parte. Nu este rar nici cazul operelor cu mai multe funcţii dominante concomitent, în raport cu diversele medii, categorii sociale, generaţii etc., din care se recru-

tează publicul lor. Romanul *Bunicuța* de B. Němcová este privit ca : operă de artă, tratat de educație, lectură populară, document folcloric etc. În alte cazuri, sub aspect funcțional o anume operă de artă poate să se înfățișeze altfel publicului decît autorului ; cazul poeziilor *Cîntece sileziene* de Bezruč (vezi articolul *Tendenční umění* [*Arta cu tendință*] din *Ottův slovník naučný nové doby* [Otto. .Enciclopedia modernă], VI, vol. 2, 1943, pp. 1048—1049).

Oscilarea între funcția estetică și alte funcții ține în unele arte (de exemplu în arhitectură) și în unele genuri sau specii artistice (portretul, romanul istoric) de esența artei sau a genului respectiv. De asemenea, această oscilare face ca limita dintre sfera creației artistice și cea extraartistică să fie extrem de difuză, fiindcă e tot atît de adevărat și reversul, că *orice* gen de creație umană este, mai mult sau mai puțin, capabil de a exprima funcția estetică, rolul acesteia în raport cu celelalte funcții ale unui obiect preluîndu-l la un moment dat un anume individ. Unele genuri de artă se mențin la periferia artei, fiind socotite uneori artă, alteori tăgăduindu-li-se acest caracter (de exemplu tehnica iluminării era în secolul al XVIII-lea considerată o artă, mai tîrziu a fost exclusă din rîndul artelor, pentru ca astăzi să fie iar subsumată acestora (vezi Z. Pešánek, *Kinetismus*, 1941). Uneori, activități de obîrșie extraartistică se transformă definitiv în artă : este cazul filmului. Sînt și unele genuri de producție, a căror principală menire este de a media între artă și creația extraartistică : artizanatul. Chiar și distincția dintre creația artistică și cea extraartistică este de dată nu prea veche ; o anumită deosebire s-a operat încă din perioada helenistă (A. Baumler, *Ästhetik*, 1934), dar Evul Mediu distinge activitățile cu caracter de creație doar după faptul dacă produsele sînt materiale *(artes serviles)* sau spirituale *(artes liberales)*. În concepția medievală, muzica făcea parte din categoria *artes liberales* alături de aritmetică și logică, în timp ce sculptura și pictura erau înglobate în *artes serviles*, adică la categoria

meşteşugurilor. Abia odată cu Renaşterea se reia treptat distincţia dintre artă şi celelalte activităţi umane. Noţiunea de artă ca fenomen cu o evoluţie particulară proprie este de dată chiar şi mai recentă (Winckelmann). Numai o perfectă diferenţiere a funcţiilor în conştiinţa societăţii a putut să conducă la o delimitare *conceptuală* exactă a artei de creaţia extraartistică. Pentru colectivităţile care n-au ajuns la o asemenea diferenţiere, nu există nici pînă astăzi conceptul de artă (în mediile de creaţie folclorică, în măsura în care mai există). În *practica* artistică contemporană putem observa tendinţe către noi relaţii şi apropieri între artă şi celelalte activităţi, mai ales în domeniul artelor plastice. Afirmaţia că în artă funcţia estetică este principial precumpănitoare defineşte nu atît arta în toate înfăţişările şi metamorfozele ei, cît o *orientare adecvată* pe care o adoptă cel ce concepe opera ca pe o creaţie artistică. Această orientare subiectivă se obiectivează, devenind în istoria artelor principiul metodologic fundamental: dacă vrem să surprindem continuitatea imanentă a dezvoltării artelor, care se menţine în pofida celor mai diverse metamorfoze şi mişcări funcţionale, este necesar să urmărim procesul de evoluţie din punctul de vedere al acelei funcţii care este atribut intrinsec al artei, în sensul că este indispensabilă pentru artă, adică din punctul de vedere al funcţiei estetice. Prin aceasta, celelalte funcţii nu vor fi reprimate, fiindcă, pe de o parte, funcţia estetică, cum am mai arătat, nu are un „conţinut" propriu, iar, pe de altă parte, funcţiile extraestetice se reflectă în structura artistică a operei, şi anume în aşa fel, încît adaptarea vizibilă la oricare dintre funcţii devine totodată, din punctul de vedere al funcţiei estetice, un procedeu artistic (aşa, de exemplu, caracterul „retoric" al unor poezii provine evident dintr-o funcţie extraestetică; totodată însă, determinînd o anume selecţie lexicală, o anume structură sintactică etc., devine şi componentă a structurii artistice a poeziei). Chiar dacă funcţia extraestetică nu se

manifestă evident în structura operei, deşi apare cu pregnanţă în procesul de receptare (mai ales cînd opera de artă dobîndeşte funcţii la care autorul nu s-a gîndit), ea dă *sens* operei în procesul de receptare, fapt de care cercetarea istorică trebuie să ţină seama.

Adaptarea vizibilă a unei opere de artă la diverse funcţii se înţelege adesea în sensul că „forma" se consideră expresie a funcţiei estetice, iar „conţinutul" expresie a funcţiilor extraestetice. Totodată, forma este confundată cu morfologia, iar conţinutul cu tema. Această interpretare nu este corectă: toate componentele operei de artă sînt concomitent conţinut şi formă, pentru că toate exprimă în esenţă o semnificaţie; de asemenea, exprimă semnificaţii, laolaltă şi indivizibil, *toate* funcţiile. Să luăm ca exemplu eufonia în poezie. Pentru că dă naştere la formaţii sonore, eufonia constituie un element morfologic, dar, pentru că pune în relaţie cuvinte de sonoritate similară, ea generează şi calităţi semantice care nu există în cuvinte ca unităţi lexicale. În pictură, culoarea este element de formă (dispunerea petelor de culoare pe suprafaţa tabloului), dar totodată şi element semantic (fiecare calitate coloristică în sine exprimă o anumită semnificaţie, care poate merge de la o imprecisă nuanţă emoţională la un evident caracter obiectual concret; aşa, de exemplu, culoarea albastră „înseamnă" cer şi apă, cea cafenie pămînt etc., chiar şi atunci cînd nu zugrăvesc obiectele respective). Şi, dimpotrivă, în temă se contopeşte semnificaţia cu forma. Compoziţia, care segmentează tema, este element de formă (în opera literară compoziţia asigură proporţionalitatea ansamblului, în pictură împărţirea suprafeţei etc.) şi, totodată, element semantic (nuanţează diversele segmente ale operei, influenţînd astfel asupra semnificaţiei globale). Desigur, tema nu reprezintă numai o semnificaţie indefinită, ci are caracter de *comunicare*; este deci vorba de o semnificaţie care are o relaţie directă cu obiectul. Şi deoarece

comunicarea indică o realitate care se află în afara operei de artă, în temă se manifestă cu maximă evidenţă şi funcţia extraestetică. Corelaţia foarte strînsă dintre toate componentele operei de artă face ca nu numai orice modificare tematică să se oglindească în celelalte componente, ci şi ca orice modificare a acestora să se oglindească în temă; cu alte cuvinte, orice modificare a raportului dintre funcţiile extraestetice pune în mişcare *întreaga* structură a operei. Pe de altă parte, şi forma poate să devină purtătoare directă a funcţiilor extraestetice; acest fenomen se produce, de exemplu, atunci cînd un anumit procedeu este corelat printr-o asociaţie psihologică cu un anume fenomen exterior artei, de exemplu cu o anumită pătură socială (ca parte din tradiţia ei artistică), cu o anumită ideologie (ca parte din simbolistica acesteia) etc. Opera, ca ansamblu, este deci exponentă a funcţiilor, după cum, pe de altă parte, funcţiile nu acţionează faţă de operă izolat, ci numai într-o indivizibilă conexiune. Există chiar şi în epocile de netă diferenţiere a funcţiilor mixturi între funcţia estetică şi funcţiile extraestetice, care lasă impresia de aspecte funcţionale perfect unitare. Este vorba de ceea ce în mod tradiţional numim „categorii estetice" (tragicul, comicul, sublimul etc.). Distingerea funcţiilor, după cum am văzut în analiza de mai sus, este posibilă numai cu condiţia unei analize ştiinţifice a operei de artă; din punctul de vedere al receptorului, care se dezinteresează de latura teoretică, eficienţa operei de artă apare ca o energie *unitară* specifică (adică artistică), iradiată de operă.

Arta este totodată unică şi multiplă: unitatea ei este dată de precumpănirea funcţiei estetice, trăsătură comună a tuturor manifestărilor artistice, multitudinea rezultă, pe de o parte, din varietatea materialului, pe de altă parte, din diversitatea de ţeluri speciale, caracteristice pentru fiecare ramură a creaţiei artistice în parte. Aşa, de exemplu, deosebirea dintre literatură şi artele plastice decurge din faptul că literatura foloseşte drept

material limba, în timp ce artele plastice substanţe. Deosebirea dintre sculptură şi arhitectură rezidă însă mai puţin în diferenţele de material — materialele folosite de aceste arte sînt în mare măsură comune — cît mai ales în diversitatea ţelurilor speciale : astfel, arhitectura ne dă posibilitatea de a percepe estetic spaţiul delimitat, în timp ce, dimpotrivă, sculptura este arta volumelor exterioare. În ceea ce priveşte diferenţierea artelor, materialul este factorul de bază. Apariţia unui nou material este adesea în stare să provoace naşterea unei noi arte (cazul filmului). Însuşirile pe care materialul le aduce cu el în diversele arte reprezintă pentru creaţie o limită de netrecut. Aşa, de pildă, nu poate cultiva prozodia în metru antic o limbă în care accentul cantitativ este dependent de accentul dinamic precum şi de alte condiţii. Cu toate acestea, în cursul evoluţiei lor, artele fac adesea eforturi de a depăşi limitele impuse de material. Fenomenul apare atunci cînd o anume artă caută a se apropia de altă artă. În repetate rînduri şi în diverse chipuri, literatura s-a străduit să se asemuiască muzicii sau picturii, după cum muzica şi pictura au căutat, în diverse epoci, să se apropie de literatură etc. În asemenea cazuri, se produce o „violare" a materialului, adică materialul vrea să simuleze însuşiri care nu-i sînt proprii ; însuşirile fireşti neputînd fi totuşi realmente anihilate, prin violarea materialului limitele dintre arte apar şi mai pregnant, şi nu invers. Dar cu toate deosebirile, artele sînt puternic legate între ele şi cunosc o dezvoltare comună de ansamblu. Problema *clasificării* artelor are o importanţă nu numai teoretică, ci una cu mult mai mare, pe care ne-o impune însăşi evoluţia reală a raporturilor reciproce dintre diferitele arte. Un serios obstacol este însă faptul că nici numărul artelor, nici apartenenţa unei sfere de creaţie la domeniul artelor nu reprezintă mărimi istoriceşte imuabile, nefiind clar definite nici măcar din punctul de vedere al unei singure epoci. Căci clasificarea depinde nu numai

de starea obiectivă, ci şi de ceea ce, printr-un consens general, se acceptă ca artă. A fost un moment în evoluţia arhitecturii cînd, prin chiar declaraţiile creatorilor ei, arhitectura era exclusă din imperiul artelor. Şi în legătură cu alte genuri de creaţie, cum este cazul fotografiei, se pot observa diferenţe de opinie privitor la apartenenţa lor la domeniul artelor. Fie şi numai pentru că numărul artelor este variabil din punct de vedere istoric, nu vom putea ajunge la o clasificare generală şi etern valabilă. De asemenea, valabilitatea oricărei tentative de clasificare este limitată de unghiul din care s-a operat clasificarea, precum şi de utilizarea ei în practică. Cele mai curente clasificări sînt: 1) după simţ (artele vizuale, auditive etc.); 2) după raportul pe care diversele arte îl înscriu cu timpul sau cu spaţiul (arte temporale — ca muzica şi literatura; arte spaţiale — ca pictura, sculptura, arhitectura; arte temporal-spaţiale — ca teatrul, filmul, dansul); 3) după capacitatea de comunicare (arte tematice — ca poezia, pictura; atematice — ca muzica, arhitectura); 4) după materialitatea sau imaterialitatea materialului (artele muzicale: literatura; artele plastice: pictura); 5) după gradul de independenţă sau de libertate (artele independente — ca literatura, artele interpretative — ca recitarea, eventual artele libere — ca pictura, apoi artele aplicate). Unele clasificări au caracter de ierarhii, cum este cazul aceleia care situează pe treapta cea mai de jos artele cu un număr maxim de elemente senzoriale şi pe treapta cea mai de sus artele cu un volum maxim de elemente ideatice, înseriind astfel ierarhic toate artele de la arhitectură la poezie. Alte clasificări se bazează pe ideea apariţiei treptate a artelor sau pe ideea grupurilor genetice în artă (potrivit clasificării lui Spencer, există următoarele grupuri: poezia, muzica, dansul; scrierea, pictura, sculptura; se presupune că fiecare dintre cele două grupuri au coborît dintr-un străvechi izvor comun). Diferenţierea artelor nu rămîne însă numai la frontierele dintre diferite arte, ci continuă şi înlăuntrul

fiecărei arte, fiecare artă divizîndu-se în genuri; deosebirea dintre un simplu gen şi o artă independentă nu este esenţială, dovadă acei esteticieni pentru care lirica şi epica sînt arte de sine stătătoare. Tot aşa, o anume componentă a unei anumite arte poate să se constituie într-o artă în bună măsură independentă. Astfel, arta actorului (arta mimică) este concomitent parte din arta teatrală şi artă de sine stătătoare.

După cum reiese din scurta trecere în revistă de mai sus, multitudinea de clasificări provine din faptul că în fiecare caz în parte se subliniază un alt aspect al artelor; de aceea, de fiecare dată artele se grupează altfel. În chip similar se petrec lucrurile şi în succesiunea timpului: artele se regrupează în permanenţă în cadrul structurii superioare care este arta în genere. În cursul evoluţiei, cu prilejul fiecărei regrupări apar în prim plan alte laturi ale artelor. Astfel, cînd literatura pare să se apropie de muzică, structura acesteia pune accentul pe latura temporală (ritmul) şi sonoră (eufonia, eventual intonaţia); în momentele cînd literatura se apropie de pictură, în prim plan trec acele calităţi semantice care echivalează cu reprezentările optice (exprimarea adjectivală şi verbală a culorilor, denumiri figurate destinate a sugera contururile lucrurilor etc.). Dar sînt în istoria artelor şi perioade cînd unele sau chiar toate artele tind spre o existenţă autonomă; fenomenul are loc atunci cînd arta manifestă o atitudine absolut pozitivă faţă de însuşirile materialului cu care lucrează. Structura globală a artei are şi o dominantă a sa, care se modifică de la o epocă la alta. Dominantă apare acea artă care, în momentul respectiv, constituie un fel de model de creaţie artistică, drept care îşi exercită influenţa asupra celorlalte arte. În epoca Renaşterii, dominante erau artele plastice, mai ales arhitectura, în timpul romantismului cu şi mai multă evidenţă s-a situat în frunte poezia. Diversificarea artei în ramuri speciale este, deci, unul dintre factorii cei mai de seamă ai dezvoltării imanente a tuturor artelor

în genere, ca şi a fiecărei arte în parte. Mai trebuie adăugat că, aşa cum se întîmplă la nivelul relaţiilor dintre arte, tot aşa se grupează şi în *interiorul* artelor diversele genuri — mai ales genurile de bază : lirica, epica, drama — dezvoltîndu-se cînd egal, cînd una dintre aceste categorii precumpănind asupra celorlalte. Iată ce scrie **Z**. Kalista despre epoca barocului : „În perioada barocului, cel mai expresiv mod de autoexprimare a fost *arta dramatică*, care îi oferea artistului vremii cele mai mari posibilităţi de a surprinde, în tezele şi antitezele ei, ritmul specific al epocii. Este realmente caracteristic faptul că, în toate literaturile în care barocul a lăsat urme mai profunde, dramaturgia reprezintă capitolul cel mai pregnant din istoria acestor literaturi în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea" (Z. Kalista, *Selské čili sousedské hry českého baroka* [*Teatrul sătesc în barocul ceh*], 1942, p. 5 şi urm.). Tensiunea aceasta dintre genurile artistice intensifică şi îmbogăţeşte dinamica provocată de specializarea creaţiei artistice.

Alături de diferenţierea în arte şi genuri, mai există şi segmentarea orizontală şi verticală a artei ca întreg şi a artelor ca părţi. Această segmentare se exprimă în structuri ca arta orăşenească — arta sătească, arta superioară — periferia artei (arta „bulevardieră", arta „cea mai modestă", adică arta produsă de oameni neinstruiţi sau cu o cultură generală sau specială neînsemnată), arta pentru femei (un anumit gen de romane), arta pentru copii etc. Un exemplu de segmentare orizontală este arta orăşenească — arta sătească, iar un exemplu de segmentare verticală, disocierea în artă superioară şi artă periferică. Cum reiese din exemplele date, care nu epuizează nici pe departe toată varietatea posibilă, adesea aceste structuri se încrucişează. Uneori artele se grupează în perechi opozitive, fiecare termen al perechii întinzîndu-se pe întreaga suprafaţă a artei, astfel încît, dacă cei doi termeni intră în contact, ajung să se întrepătrundă reciproc. Ca urmare a acestei întrepătrunderi, se produce o tensiune între structuri. Tensiunea este la rîndul ei sporită de ra-

portul dintre divizarea structurală a artei şi organizarea socială; structurile enumerate sînt legate de anumite grupuri sociale (medii, pături), dar legătura dintre ele nu este deloc simplă, căci indivizii din aceeaşi categorie socială se deosebesc adesea în ceea ce priveşte preferinţele lor artistice. Aşa, de exemplu, în ambianţa artei superioare, exprimată de obicei de o anumită pătură socială, gustul indivizilor poate să difere după vîrstă, sex, origine (atunci cînd individul provine din altă categorie decît este aceea din care face parte). Se naşte, astfel, o mare diversitate (ce ascultă totuşi de anumite legi şi, prin urmare, poate fi abordată ştiinţific), care contribuie la întrepătrunderea reciprocă a structurilor amintite şi la influenţarea lor reciprocă. Prin intermediul acestei întrepătrunderi şi a influenţelor reciproce, procesele evolutive din artă se unesc într-un singur torent — foarte diferenţiat în plan lăuntric — aşa încît metodologic nu este corect să studiem în mod izolat, fără a ţine seama de celelalte structuri, numai aparent secundare, evoluţia vreuneia dintre ramurile creaţiei artistice, nici măcar evoluţia artei superioare, care constituie obiectul privilegiat al istoriei artelor. De asemenea, nu-i permis să se lase aceste structuri „secundare" în seama studiului sociologic sub pretext că în acest caz este vorba de simple consecinţe ale organizării sociale. Raporturile dintre diversele structuri sociale şi structurile artei nu sînt, cum am mai spus, nici pe departe clare şi simple, iar pe deasupra dinamica, adusă în evoluţia artei de divizarea în structuri, are şi o motivare lăuntrică, independentă de mişcarea socială: intersectarea dintre structurile care se asociază în perechi. Pentru teoria generală a artei, ca şi pentru teoriile speciale, cercetarea structurilor orizontale şi verticale are o mare importanţă, deoarece structurile considerate ca secundare, adesea chiar excluse din artă, ne oferă posibilitatea de a ne arunca privirea şi a vedea mult mai clar unele aspecte fundamentale ale artei decît este în stare să o facă arta superioară. Aşa, de exemplu, analiza unor structuri li-

rice, cum sînt cîntecul popular, cîntecul de bîlci, cîntecul de stradă, cupletul de cabaret etc., ne dezvăluie cu mai multă claritate varietatea funcţională a poeziei lirice (inclusiv legătura ei cu viaţa) decît simplul studiu al liricii superioare, în care direcţiile funcţionale sînt considerabil estompate.

În sfîrşit, cel de al treilea principiu al diferenţierii interne a artei este legătura acesteia cu diversele popoare şi regiuni; de ele atîrnă arta născută într-o anumită zonă, mai ales prin continuitatea tradiţiei indigene care are influenţă asupra sensului şi modului de organizare a oricărei creaţii integrate în contextul ei şi apărute pe linia ei evolutivă. Un important element de sudură este originea autohtonă a acelora care creează arta unui popor sau a unei anumite zone, precum şi însuşirile creaţiei, care decurg din această origine. Creatorii nu sînt însă totdeauna băştinaşi; participarea elementului alogen poate să se reflecte în cele mai diverse chipuri în dezvoltarea imanentă, şi anume în concordanţă cu situaţia de moment, cu caracterul tendinţelor artistice pe care le exprimă respectivul element străin, cu caracterul colectiv sau individual al participării lui etc. Dar în afară de aceste verigi generale, între un anume popor (sau regiune) şi arta sa există unele legături speciale, caracteristice pentru fiecare artă, cum sînt în literatură limba naţională sau dialectul regional ce furnizează materialul lingvistic, în arhitectură imposibilitatea de mutare a poduselor etc. Legătura dintre creaţia artistică şi poporul sau regiunea respectivă diferă ca intensitate de la o epocă la alta (cum, de pildă, în Evul Mediu, localizarea regională a tradiţiei artistice, mai ales în arta plastică, constituia un factor cu mult mai puternic de diferenţiere a artelor decît în epoca modernă), fiind şi calitativ diferită, mai ales sub aspect funcţional (de exemplu, arta naţională poate servi, uneori, în primul rînd ca fenomen de reprezentare, alteori ca factor de autoconservare naţională, uneori poate pune în evidenţă particularităţile naţionale, alteori serveşte ca mijloc de

integrare a ansamblului național în contexte culturale mai ample etc.). Importanța artei naționale și regionale pentru cultură se poate vedea din legăturile „noastre" — adesea disimulate — cu trecutul (v. Dyk, *Velký Mag* [*Marele Mag*], I. K. Tyl — *Jiříkovo vidění* [*Viziunea lui Jiřík*]). Ca și în cazul divizării ansamblului artei în diverse arte particulare, sau al diferențierii în structuri verticale și orizontale, diferențierea în tradiții (structuri) naționale și regionale duce la interferențe și influențe reciproce. Punțile de legătură sînt, în acest caz, influențele politice, sociale (de exemplu, internaționalismul castei nobiliare, solidaritatea internațională a acesteia); de asemenea, cultura oamenilor de artă, traducerea și lecturile din literaturile străine, peregrinarea artiștilor de la o regiune la alta și de la un popor la altul (peregrinare uneori multiplă: El Greco, de obîrșie cretan, de școală venețiană, pictor spaniol); importul de opere artistice străine, atracția marilor centre artistice; în epoca mai nouă, galeriile de artă, revistele etc. Tradiția autohtonă, regională sau națională, preia în felul ei elementele artistice astfel transferate, dîndu-le un nou sens prin integrarea lor în contextul său, modificîndu-le după chipul și asemănarea sa, dar suferind și ea modificări sub influența acestor elemente. Relația dintre elementele autohtone și cele alogene este deci diferită: o forță diferită de asimilare (Slovacia), o capacitate diferită de acceptare a acestor elemente (Franța). Influența străină ajută adesea la o mai răspicată afirmare a unor tendințe rezultate din evoluția autohtonă anterioară; de aceea, diferențierea artei pe popoare și regiuni își dezvăluie întreaga sa însemnătate numai celui ce are în vedere conexiunea imanentă a *tuturor* factorilor care pun în mișcare structura artistică.

Așadar, întreaga sferă a artei se remarcă printr-o foarte complexă diferențiere interioară. Complexitatea ei este cu atît mai mare cu cît cele trei principii mai sus amintite de clasificare (diversele arte — structurile orizontale și verticale — structurile artistice naționale și regionale)

acționează atît independent, cît și interferent. Așa, de exemplu, segmentarea dată de diferențierea creației artistice în mai multe arte și genuri se confundă adesea cu segmentarea în structuri verticale: „În literatura noastră, de la începutul secolului al XVII-lea pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, epocă pe care o definim ca barocă, [...] dintre toate genurile, cea mai bogată este producția de *drame religioase*, într-o paletă variată, cuprinzînd tot felul de nuanțe, de la recitările melodramatice pînă la unele bucăți dramatice de o construcție destul de complicată și meșteșugită. Mai există și *drama laică*, promotoare a tendințelor moralizatoare similare, dar care se desfășoară totuși pe terenul laic, călăuzit de alte legi și avînd alt ritm. *Apoi ambele serii se împart transversal în dramă cultă* prin excelență, adică o dramaturgie scrisă de oameni cu educație literară și mînați de intenția de a împlini anumite forme literare, și *dramă populară*, o producție care, pe de o parte, a depășit cu mult, prin abundență, ceea ce s-a creat anterior, iar pe de altă parte, și-a pus amprenta pe dezvoltarea ulterioară a creației populare" (Z. Kalista, în introducerea la *Selské cili sousedské hry českého baroka*, ed. cit., p. 6; sublinierile ne aparțin). Interferarea dintre diversele principii de segmentare se manifestă în cazul acesta înăuntrul unei singure arte, însă foarte sugestiv. Dar nici interferența nu epuizează întreaga complexitate a problemei diferențierii artei. Alături de cele trei principii fundamentale de segmentare, care au o valabilitate permanentă, mai există și distincții temporare, rezultate din evoluția însăși. Acestea sînt curentele și școlile artistice. Curentele și școlile se interferează în cele mai felurite chipuri cu principiile permanente. Unele școli sau curente despică în mai multe direcții evoluția unei anumite arte naționale, altele ating zone vaste ale multor arte naționale simultan sau succesiv. Unele curente și școli se limitează numai la o singură artă, sau chiar numai la anumite genuri dintr-o anumită artă, după cum altele se manifestă în mai multe

arte. Uneori, curentele artistice, îmbătrînind, coboară din sfera artei superioare în structuri inferioare, chiar pînă la periferia cea mai îndepărtată; alteori, un curent din arta superioară poate să se inspire din depozitarul periferiei artelor etc.

Este însă necesar să mai adăugăm un factor important, care luat singur nu este capabil să ducă la diferenţiere lăuntrică, dar care poate în schimb să tonifice efectele diferenţierilor generate de principiile enumerate mai sus. Acest factor este ritmul *diferit de dezvoltare* al diverselor arte, al diverselor structuri orizontale şi verticale, al diverselor popoare etc. Această diferenţă de ritm face ca în fiecare moment din dezvoltarea artei să fie prezentă o întreagă serie de trepte evolutive care, din punctul de vedere al unei singure serii (de exemplu, al unei arte naţionale), apar ca succesive. Astfel, succesiunea evolutivă se proiectează într-un singur punct al timpului, iar ritmul de evoluţie, în condiţiile interacţiunii dintre diversele serii evolutive, se transformă dintr-o problemă de ordin cantitativ într-o problemă de calitate. De exemplu, divizarea verticală se distinge, de regulă, prin întîrzierea evolutivă a structurilor inferioare în comparaţie cu cele superioare. În cazul cînd vreun element din structurile inferioare acţionează asupra artei superioare, atunci, cum se întîmplă adesea, prin intermediul acestui element, arta superioară este pusă în relaţie cu una din etapele depăşite ale propriei evoluţii (aşa se întîmplă atunci cînd asupra artei superioare îşi exercită înrîurirea creaţia artistică populară, care conservă tradiţia „decăzută" — dar şi modificată — a artei superioare). Întîrzierea nu constituie neapărat un factor negativ, deoarece, ca în cazul amintit, poate deveni element ce incită la o dezvoltare ulterioară. La fel se întîmplă şi în contactele dintre artele diferitelor popoare care se află pe trepte de dezvoltare diferite. Foarte sugestiv s-a exprimat Max Dvořák în legătură cu participarea picturii italiene la depăşirea concepţiei gotice: „Italia a avut o contribuţie

neînsemnată [...] la crearea artei gotice; de aceea, din punctul de vedere al goticului, în epoca de puternic avînt din secolele al XI-lea — al XIV-lea, arta italiană ar putea să ne pară rudimentară şi înapoiată. Dar italienii şi-au păstrat [...] din ştiinţele pozitive ale Antichităţii elemente însemnate de cultură formală, independente de idealurile metafizice, de care Nordul era îmbibat pînă la saturaţie". Această întîrziere a facilitat actul lui Giotto, care a depăşit goticul în pictură: „[Giotto] nu porneşte de la interpretarea [medievală] teologică şi transcendentală a lumii, ci de la relaţiile fireşti dintre lucruri, sau, cu alte cuvinte, de la legile obiective, naturale, aşa cum le cunoaşte experienţa laică şi concepţia empirică. [De aceea] Giotto a stabilit ca normă indispensabilă a oricărei compoziţii nu numai spaţiul natural, ci şi întreaga secţiune de spaţiu în care sînt situate personajele, cu alte cuvinte, continuitatea spaţială naturală. Descoperirea aparţinea *grecilor*, pentru care relaţiile naturale dintre lucruri constituiau norma fundamentală de zugrăvire a lumii exterioare. Importanţa artei lui Giotto rezidă în faptul că, în esenţă, se întoarce la atitudinea antică faţă de realitate" (Max Dvořák, *Noua Evanghelie*, citat după traducerea cehă în volumul lui Pečírek *Umění jako projev ducha* [*Arta ca manifestare a spiritului*], Praga, 1936, pp. 25 şi 19—24; sublinierea ne aparţine). Aşadar, întîrzierea uneia din artele naţionale europene a permis o puternică răsturnare evolutivă în întreaga pictură, prin realizarea unui contact între o etapă demult depăşită şi direcţiile contemporane. Dar nu numai pentru influenţele reciproce dintre diversele serii evolutive, ci şi pentru seria întîrziată întîrzierea poate avea consecinţe pozitive. Natura particulară a structurii poetice a operei lui K. H. Mácha a fost în măsură considerabilă determinată de faptul că Mácha a preluat clişee stilistice uzate din arsenalul romantismului, cărora le-a dat energie artistică nouă prin modul de a le corela în context (vezi studiul *Genetika smyslu v Máchově poesii* [*Geneza sensului în poezia*

lui Mácha], în volumul *Torzo a tajemství Máchova díla* [*Caracterul fragmentar și enigma operei lui Mácha*], Praga, 1938). În strădania de a recupera timpul pierdut, manifestată de artele naționale care au întîrziat în comparație cu alte arte naționale, apar unele fenomene ce reprezintă sinteze ale mai multor epoci de dezvoltare. În poezia cehă, fenomenul Jaroslav Vrchlický corespunde în același timp și romantismului și parnasianismului — explicație parțială a marii lui amplitudini. Asemenea cazuri, ca cel al lui Mácha și Vrchlický — cu toate că țin de interiorul unei serii, și nu de contactul reciproc dintre mai multe serii evolutive — sînt rezultatul unei întîrzieri relative a acestei serii în raport cu celelalte serii paralele. Și aici este valabil adevărul că ritmul, venind în contact cu diferențierea artei, se transformă din fenomen cantitativ în fenomen calitativ.

II

După cum a reieșit clar din considerațiile precedente, structura interioară a domeniului artei, considerată atît ca întreg cît și sub aspectul părților componente, nu este o stare, ci un proces în permanentă mișcare. Dacă privim acest proces din punctul de vedere al ansamblului artei, observăm, înainte de toate, influențele reciproce, interferențele și disocierea diverselor părți componente (a seriilor evolutive), adică a diverselor arte în parte, a structurilor orizontale și verticale etc. Privit dintr-un unghi mai îngust, de pe poziția oricăreia din seriile evolutive, procesul de evoluție ne apare ca o succesiune de schimbări, în cadrul cărora o parte a structurii seriei date (de exemplu a artei naționale date) se menține întotdeauna în starea de pînă atunci, conservînd identitatea seriei, în timp ce cealaltă parte se regrupează. În sfîrșit, dacă ne vom concentra atenția asupra unui singur punct, adică asupra unei singure schimbări dintr-o singură serie, așa cum se manifestă într-o singură operă sau într-un grup

de opere apărute concomitent, dinamica evolutivă ni se înfăţişează ca o multiplă motivare simultană ce pricinuieşte schimbarea şi îi determină natura. Astfel, cauzele (motivarea) diverselor schimbări care au avut loc în literatura cehă modernă nu pot fi aflate în totalitate dacă nu se ţine seama de faptul că în secolul al XIX-lea — paralel cu influenţele literaturilor străine — asupra literaturii a avut o înrîurire, repetată şi de fiecare dată prin alte aspecte ale sale, poezia populară şi semipopulară (cîntecele de bîlci), precum şi diversele genuri literare periferice, cum ar fi cupletul de cabaret (a se vedea „intergeneraţia" lui Jos. Mach şi a confraţilor lui), lecturile populare (romanul de aventuri). Trebuie să clarificăm nu numai influenţa negativă pe care a exercitat-o întîrzierea evolutivă, ci şi aspectul pozitiv al acestei întîrzieri în literatura cehă modernă (a se vedea cele spuse mai înainte despre Vrchlický); pentru o parte însemnată a secolului al XIX-lea trebuie avută în vedere influenţa latentă a tradiţiei barocului, care, deşi n-a acţionat niciodată ca ideal de preluat, totuşi — aşa cum bine s-a spus (Kalista) — a intrat „în trupul şi în sîngele literaturii noastre" ca ceva firesc. Trebuie să ne aşteptăm ca la fiecare dintre fenomenele cercetate să descoperim mai multe cauze în acelaşi timp, paralel cu cauzele cele mai intime decurgînd chiar din seria evolutivă. O astfel de cauză o constituie la J. Vrchlický nevoia de a actualiza intonaţia versului, spre a contracara monotonia metricii riguroase la care se ajunsese în mod necesar în procesul de lichidare a versului romantic.

Evoluţia lăuntrică a artei este în sine un fenomen foarte complex. Dar arta nu evoluează în vid şi de aceea este silită să se ciocnească necontenit de influenţele venite din afară. Aceste influenţe nu acţionează — aşa cum îşi închipuia metodologia de dată mai veche — ca nişte cauze ce ar determina în mod automat o nouă stare a artei, ci se adaugă la ansamblul de cauze interne ale fiecărei transformări şi stabilesc cu elementele acestui

proces de transformare relaţii de armonie sau opoziţie. Numai rezultanta tuturor forţelor participante, a tuturor influenţelor interne şi externe determină clar natura schimbării ce urmează a avea loc. Aşa, de exemplu, în literatura cehă, *Măreţia naturii* de Polák a fost determinată şi de necesitatea internă a înnoirii ritmului (înlăturarea monotoniei ritmului din versurile şcolii lui Puchmajer), şi de înclinaţia contemporană a limbii cehe către neologisme (a se vedea traducerile lui Jungmann), şi de influenţele literare străine (introducerea aşa-zisei poezii descriptive); de asemenea, de necesitatea extra-artistică, cu alte cuvinte externă, de a cîştiga pentru literatura cehă categoriile mai instruite de cititori etc.

Condiţia imanenţei evolutive nu înseamnă deci ignorarea cauzelor externe, ci presupune doar o anumită cerinţă: *continuitatea* evolutivă să fie căutată în interiorul fenomenului care se dezvoltă (în cazul nostru, în interiorul artei) sau chiar, în primul rînd, în interiorul acelei serii evolutive care ne interesează în momentul respectiv, de exemplu în interiorul literaturii, şi anume a cutărei literaturi naţionale etc. Dar să revenim la cauzele externe. Care sînt izvoarele lor? În primul rînd, arta se dezvoltă în societatea umană şi în evoluţia sa reflectă destinele şi răsturnările acesteia (evoluţia socială politică, naţională etc.). De asemenea, arta este una din ramurile creaţiei umane şi de aceea se află în relaţie permanentă cu celelalte zone ale creaţiei: cu producţia de bunuri materiale (meşteşugurile, producţia industrială etc.) şi cu sfera valorilor spirituale (filozofia, ştiinţa, religia, ideologia). Structura artei rezidă într-un ansamblu de norme care îşi au sălaşul în conştiinţa colectivă, de unde provin şi contactele artei cu alte sisteme de norme, de exemplu, cu sistemul limbii, sistemul etic, cu „deprinderile" care determină comportamentul omului (deprinderile din relaţiile de societate, regulile practicii vieţii etc.). Avînd un autor şi un exponent comun — omul, şi anume omul din cutare epocă, societate, naţiune etc.,

cu o anumită atitudine față de realitate — toate zonele amintite, inclusiv arta, prezintă în evoluția lor un anume paralelism. Această împrejurare se subliniază mai ales atunci cînd raportul dintre diversele zone ale culturii (în cel mai larg sens al cuvîntului) și om — precum și între diversele zone — se concepe riguros cauzal. De la o astfel de interpretare nu mai este decît un pas pînă la opinia că arta unei epoci poate fi explicată integral prin starea socială, printr-un global „spirit al timpului", prin concepția despre lume etc. sau că din arta unei epoci putem afla direct care este situația socială, concepția despre lume a societății etc. Dar tocmai în cazul artei se poate vedea desluşit că relațiile dintre cultură și om, ca și relațiile dintre sferele culturii între ele, nu sînt deloc simple. Căci o operă de artă poate să devină caracteristică nu numai pentru societatea, națiunea ș.a.m.d. din care a provenit, dar și pentru societatea, națiunea ș.a.m.d. care a preluat-o, cu toate că organizarea societății care o preia, ca și atitudinea ei față de realitate se deosebesc de organizarea și atitudinea societății care a creat opera respectivă (Hennequin). Nici dezvoltarea paralelă a diverselor ramuri ale culturii nu este o problemă simplă. Am mai spus că ritmul de dezvoltare al diverselor serii ale artei nu este identic, adevăr valabil și pentru cultură în genere: treapta istorică pe care a atins-o o zonă într-o anumită etapă poate fi atinsă de celelalte zone numai în etapa următoare etc. Iată de ce cercetarea științifică de astăzi acordă prioritate dezvoltării autonome a diverselor zone, concentrîndu-și atenția asupra contactelor *reciproce active* mai mult decît asupra paralelismului pasiv în evoluția lor.

Așadar, evoluția artei se produce în contact permanent cu alte sectoare ale vieții și activității omenești. Acest contact se manifestă, cum am spus, sub formă de impuls exterior. Impulsurile exterioare influențează evoluția artei în două feluri: fie *indirect*, ca exponente ale

unor impulsuri interne, fie *direct*. Influenţele externe nu sînt separate printr-o frontieră precisă de impulsurile interne, ci parţial se interferează. În primul caz, adică atunci cînd influenţa heteronomă (externă) se interferează cu imanenţa evolutivă, impulsul exterior are doar iniţiativa, în timp ce latura *calitativă* a mişcării evolutive, care rezultă dintr-un astfel de impuls, rămîne o chestiune internă a artei însăşi. Fenomenul acesta se produce atunci cînd, printr-o evoluţie socială lentă sau printr-o zguduire neaşteptată, locul primordial în societate îl ocupă o pătură socială pînă atunci subordonată, dar avînd o tradiţie artistică proprie. Evident, această tradiţie ia locul artei oficiale, pe care o dislocă, răpindu-i rolul conducător, eventual se contopeşte cu ea într-o nouă sinteză. Astfel, dintr-un impuls exterior se naşte o mişcare imanentă prin care se reorganizează segmentarea verticală a artei date. Impulsul exterior acţionează în mod direct atunci cînd o anumită concepţie asupra realităţii, izvorîtă din cercetarea ştiinţifică, produce modificarea bazei noetice a structurii artistice. Un alt caz de influenţare nemijlocită se produce atunci cînd la creaţia artistică se aplică norme generate de alte zone, cum a fost în Evul Mediu cu normele de obîrşie religioasă. Dar şi astfel de impulsuri exterioare directe se prefac ulterior, privind din punctul de vedere al evoluţiei de mai tîrziu, în impulsuri interne. Normele extraartistice, intrînd în artă, devin componente ale antinomiilor ei interne şi se contopesc cu tendinţele imanente în sinteze care continuă după aceea să înrîurească evoluţia ca forţe pur imanente. Astfel, orice consecinţă a unui impuls exterior este *resorbită* prin dinamica evoluţiei imanente. Putem observa adesea că, atîta vreme cît evoluţia internă nu este capabilă de resorbţie, chiar şi un impuls exterior puternic rămîne fără efect imediat şi poate avea ecou numai atunci cînd evoluţia imanentă dobîndeşte capacitatea de resorbţie. Drept exemplu poate servi un fenomen notoriu, anume că arta creştinismului primitiv a menţinut, o vreme, neschimbată

tradiţia artei Antichităţii păgîne. Dar totul este valabil numai în măsura în care impulsul exterior nu întrerupe evoluţia imanentă a artei. Numai în acest caz efectul lui constituie o consecinţă mecanică directă a cauzei exterioare. În toate celelate cazuri, adică în acele cazuri cînd nu se produce o întrerupere *totală* a liniei imanente de evoluţie, impulsul exterior este considerat o forţă energetică egală (deci nicidecum principial superioară) cu tendinţele evolutive interne ale structurii artei, iar rezultanta acestei interacţiuni comune nu constituie o *consecinţă* directă a niciuneia dintre energiile care au concurat la apariţia ei, ci este o *sinteză*. Dar o sinteză pură între impulsul exterior şi tendinţele imanente, o sinteză lipsită de orice urmă de cauzalitate, reprezintă numai un caz limită, după cum, pe de altă parte, tot un caz limită este influenţa pur cauzală a unui impuls exterior. Între aceste antinomii se află o mulţime de nuanţe. În cazul unor ingerinţe exterioare intense, putem adesea observa că înaintea resorbţiei se petrece un seism în structura artei, are loc un moment de incertitudine ca rezultat al încleştării dintre cauzalitate şi imanenţă. Înglobîndu-se în structură, impulsurile interioare şi cele exterioare se ierarhizează, cu alte cuvinte se organizează în relaţii de supremaţie şi subordonare; de aceea, sinteza impulsurilor care au acţionat simultan rezultă nu numai din calitatea lor, ci şi din scara lor ierarhică, determinant fiind impulsul care se află în prim plan etc. Ierarhizarea impulsurilor este determinată în parte de dezvoltarea anterioară a structurii, iar în parte de liberul arbitru.

În acest punct, în dezvoltarea structurii intervine *individul*, căci individul este subiectul acelui liber arbitru. În această privinţă nu face excepţie nici unul din genurile creaţiei artistice, nici chiar arta populară aşa-zis colectivă. Caracterul colectiv nu rezidă în faptul că actul creaţiei ar fi colectiv, ci în aceea că produsul individual (sau forma lui modificată) dobîndeşte o existenţă de durată numai printr-o acceptare (sancţionare) colectivă. Dacă

produsul nu este acceptat în mod spontan, el dispare fără urmă. În mediul popular sînt indivizi despre care cei din jurul lor ştiu că excelează în cutare gen de creaţie (compozitori remarcabili de cîntece etc.). De asemenea, deosebirea dintre individul creator şi cel receptor nu este atît de tranşantă din punctul de vedere al influenţei asupra evoluţiei structurii artistice. În anumite perioade şi în special în anumite arte (în arhitectură), de exemplu, se pot găsi numeroase cazuri cînd cel care făcea comanda avea şi un rol însemnat în constituirea intenţiei operei precum şi asupra executării ei. Cum s-a mai spus, de individ depinde în mare măsură modul de ierarhizare a impulsurilor interne şi externe care, prin intermediul unei opere sau al unui grup de opere, influenţează structura artei. Cu alte cuvinte, misiunea individului nu este numai de a fi un exponent pasiv al impulsurilor interne şi externe. Ierarhizarea impulsurilor, pe care o operează în artă o anumită personalitate, dă naştere unei noi calităţi reprezentînd aportul unei decizii creatoare unice a unui individ unic (se înţelege că „decizia" poate fi la fel de bine conştientă şi inconştientă). Deşi condusă de o legitate imanentă, în evoluţia artei contează extrem de mult faptul că, la un moment dat, a intervenit în evoluţie un individ anume şi nu altul, cu toate că repertoriul impulsurilor evolutive, pe care le-a sintetizat prin activitatea sa, exista independent de el, fiind predeterminat, în bună măsură, de evoluţia anterioară a artei şi de cauzele externe. De aceea, se poate spune că momentele de răscruce în mişcarea de evoluţie, cel puţin acelea care sînt evident legate de activitatea unor mari personalităţi (în istoria poeziei cehe Mácha, în istoria muzicii cehe Smetana), sînt, în cea mai mare parte, un merit al acestor personalităţi, că s-ar putea întîmpla ca ele nici să nu se producă sau, într-un caz mai fericit, să degenereze dacă n-ar apărea la momentul potrivit personalitatea corespunzătoare. Dar se poate susţine şi inversul, anume că nici chiar o

personalitate puternică nu va găsi posibilitatea de a interveni în procesul de evoluţie dacă în momentul respectiv nu va exista necesitatea obiectivă care să corespundă structurii predispoziţiilor acestei personalităţi. Evident, influenţa personalităţii în artă nu se rezumă la ierarhizarea impulsurilor, ci intervine — bineînţeles tot parţial — şi în selecţia lor. Aşa, de exemplu, dacă evoluţia artei este influenţată la un moment dat de o anume tradiţie artistică regională sau de o anume formă periferică de artă, de regulă fenomenul are loc datorită unui individ care s-a deprins cu această tradiţie sau formă în ambianţa sa de baştină. Aparent, într-un asemenea caz, individul pare un simplu exponent al unui impuls evolutiv cu care a intrat în contact în mod involuntar, dar trebuie să ne gîndim că, pe de o parte, este vorba în fiecare situaţie concretă de un exponent predeterminat de un concurs unic de împrejurări şi că, deci, exponentul este unicul posibil (nu este vorba numai de un om de o anumită obîrşie, ci şi de un artist înzestrat cu calităţi corespunzătoare necesităţilor contemporane ale evoluţiei artei), iar pe de altă parte că, fără această unicitate a personalităţii, cunoaşterea unei anumite tradiţii regionale sau periferice putea să rămînă nefolosită; impulsul evolutiv a transformat această tradiţie într-un efort necondiţionat al unui individ, orientat spre modificarea structurii artistice. Aşadar, influenţa indivizilor asupra evoluţiei artei este esenţială şi necesară. Concepţia modernă nu consideră personalitatea artistului şi opera lui drept simplu produs al unor cauze obiective, dar nici nu subliniază în mod unilateral nepredeterminarea lor. Predeterminarea şi nepredeterminarea — aceştia sînt cei doi poli necesari şi omniprezenţi care, cu fiecare intervenţie a individului în structura artei, se situează într-o nouă relaţie. Raportul reciproc dintre ele nu este echivalent cu opoziţia dintre întîmplare şi legitate, fiindcă, abstracţie făcînd de faptul că întîmplarea are în procesul de evoluţie o valabilitate numai relativă (ceea ce pare întîmplător din punctul de

vedere al structurii artei, poate fi o consecinţă logică a evoluţiei structurii de serie superioară, a culturii în sensul larg al cuvîntului), personalitatea artistului reprezintă în totdeauna, prin unicitatea sa, pe om în general, structura lui fundamentală, fizică şi psihică. Deoarece tocmai acele componente ale creaţiei care, prin caracterul lor individual şi deci prin unicitatea lor, sînt smulse din condiţionările istorice, rămîn totuşi în mod necesar ancorate în temeliile umanităţii, care durează fără schimbări, găsindu-se în afara influenţelor ce determină aspectele evolutive ale culturii în genere şi ale diverselor ei ramuri. Prin intervenţia personalităţilor se reînnoieşte mereu contactul dintre om în general şi artă.

Privit din perspectiva dezvoltării neîntrerupte a artei, individul ne apare ca un factor *general şi permanent*, care îşi exercită influenţa necontenit prin intermediul celor mai diferiţi indivizi, fiecare intervenind în artă în consens cu unicitatea sa şi totuşi ca verigă a unei serii care îşi păstrează continuitatea în curgerea timpului, serie care este concomitent multiplă. Indivizii din aceeaşi serie, se deosebesc între ei, pe de o parte, prin calitatea intervenţiilor, pe de altă parte, prin intensitatea acestor intervenţii, fiecare individ acţionînd potrivit *gradului* său de nepredeterminare şi potrivit gradului de docilitate pe care structura artei îl manifestă faţă de intervenţia lor. Deosebirea de intensitate a intervenţiilor, adică profunzimea sau amplitudinea influenţei exercitate de o anumită personalitate asupra evoluţiei structurii artistice, este caracteristică în sine: din punctul de vedere al evoluţiei globale, însă, chiar şi o puternică intervenţie individuală nu este decît una din modalităţile de desfăşurare a mutaţiilor evolutive; un efect la fel de puternic poate rezulta, în alte împrejurări, şi dintr-o multitudine de intervenţii ale unor indivizi slabi, dar care acţionează colectiv sau o vreme mai îndelungată în aceeaşi direcţie. Din perspectiva evoluţiei supraindividuale, nu contează cutare individ, ci relaţia care se stabileşte într-o etapă anume a evoluţiei

între structura artei şi factorul evolutiv individual în genere. Este adevărat că orice personalitate ca atare poată să devină obiect principal de cercetare ştiinţifică, dar atunci va cădea sub unghiul de observaţie al cercetătorului o altă problematică: problemele grupate în jurul structurii artei; de asemenea, problemele privind evoluţia personalităţii pe toată traiectoria activităţii sale, de la început şi pînă la sfîrşit, şi în legătură cu aceasta, problema relaţiei dintre evoluţia individuală şi dezvoltarea contemporană a artei (ne întrebăm dacă evoluţia personalităţii a mers paralel cu evoluţia artei datorită forţei personalităţii, care a imprimat artei o direcţie proprie, sau, dimpotrivă, personalitatea s-a adaptat cursului evolutiv exterior; ne întrebăm dacă evoluţia artistului s-a abătut de la evoluţia artei respective) etc. O cercetare de acest gen este necesară pentru studiul dezvoltării generale a artei, constituind condiţia unei precise situări a individului în procesul de evoluţie; dar ea nu poate fi întreprinsă decît dacă deplasăm centrul de observaţie de la evoluţia globală la o singură personalitate. Atît timp cît cercetătorul are în vedere în primul rînd evoluţia supraindividuală, personalitatea îi apare numai ca un factor general evolutiv, cu alte cuvinte, în esenţa sa tot ca un factor supraindividual.

Individul intervine în evoluţia artei prin intermediul *operei.* Numai prin acţiunea acestui intermediar „material" (adică perceptibil prin simţuri) poate să acţioneze asupra structurii imateriale care există şi evoluează în conştiinţa colectivă. Dar ce este opera? Dacă o privim din punctul de vedere al evoluţiei structurii artei, ne apare ca o simplă realizare a unui anumit moment din evoluţia acesteia. Iată de ce în mediile unde se pune accentul mai mult pe structură, ca bun comun, decît pe individ şi pe creaţia lui, frontiera dintre opera ca o creaţie unică şi nerepetabilă, pe de o parte, şi restul producţiilor, pe de alta, este aproape insesizabilă. Astfel, poezia populară cunoaşte modificări, uneori substanţiale, aproape la fiecare reproducere, strofe întregi etc. trec dintr-un cîntec într-al-

tul, încît devine dificil de a distinge variantele de cîntecele de la care s-a pornit. În arta plastică populară nu constituie excepţii creaţiile absolut ocazionale, ca ornamentele desenate cu săpun pe geamurile de la ferestre sau cu nisip pe podea, care prin caducitatea lor sînt un exemplu sugestiv de subordonare a realizărilor individuale faţă de structura, care, deşi imaterială, are o valabilitate supraindividuală (*Putování za lidovým uměním* [*Pe urmele artei populare*] de Melniková-Papoušková). La fel de întîmplătoare ne apar şi operele de artă dacă le privim în raport cu alte opere izvorîte din acelaşi context temporal sau spaţial: în asemenea cazuri ni se par a fi simple exponente, mai mult sau mai puţin expresive, ale anumitor tipuri (de exemplu, ale unui curent artistic, ale unei şcoli, ale unei tradiţii regionale etc.). Acest mod de a vedea lucrurile poate fi ilustrat cu sculpturile medievale care înfăţişau în mod tradiţional teme fixe ce nu depindeau de opţiunea individuală (de exemplu, tipul „frumoasei madone" etc.). Dar în acest caz, ca şi în altele similare, este vorba numai de nişte manifestări frapante ale tendinţei de standardizare, care este prezentă şi acţionează în fiecare producţie artistică. Datorită acestei tendinţe, operele de artă, de pildă, se grupează în genuri artistice. Dar opera de artă ne va dezvălui un cu totul alt aspect, diferit de cele două semnalate anterior, dacă o vom privi din punctul de vedere al menirii ei proprii, ca pe un semn estetic autonom, destinat a mijloci receptorului un anume mod de concepere şi de receptare a realităţii, a cărei expresie este respectiva operă de artă. Această abordare ne dezvăluie deodată unicitatea operei: în momentul receptării ei, opera de artă exclude din sfera preocupărilor receptorului orice altceva, apărînd ca singura interpretare general-valabilă şi exhaustivă a realităţii, interpretare făcută dintr-un anume unghi care nu poate fi înlocuit cu altul. Dar ceea ce acţionează asupra receptorului nu este opera „materială", ci obiectul estetic imaterial, apărut

în conştiinţa receptorului prin proiectarea operei „materiale" pe fundalul stadiului actual de dezvoltare a structurii artei: concordanţele operei cu acest stadiu ca şi abaterile de la el sînt resimţite de receptor ca elemente caracteristice pentru unicitatea operei. Dacă se schimbă stadiul de evoluţie a structurii, pe fundalul căruia este percepută opera, implicit se schimbă şi obiectul estetic: aceeaşi operă „materială", dacă supravieţuieşte autorului şi generaţiei lui, în cursul existenţei ei ulterioare poate să se modifice de mai multe ori ca obiect estetic. Dar chiar în epoca de apariţie, aceeaşi operă „materială" poate să aibă mai multe obiecte estetice concomitent, atunci cînd intră în contact cu receptori proveniţi din diverse generaţii, din diverse medii sociale etc. Alternarea obiectelor estetice ale aceleiaşi opere mediază între forma statică a operei ca realizare unică şi infinita schimbare a structurii artei. Conştiinţa multitudinii obiectelor estetice legate de o anume operă este o consecinţă şi un simptom al atitudinii teoretice faţă de artă. Într-o receptare spontană, obiectul estetic, temporar legat de o operă, apare ca o entitate imuabilă; opera de artă se înfăţişează în acest caz ca un semn unic, etern valabil şi neschimbat, înglobînd în semnificaţia sa întreaga realitate, un semn în care poate fi proiectată şi unificată orice personalitate umană, cea a autorului ca şi cea a receptorului. Aici îşi are originea postulatul recunoaşterii nelimitate a valorilor „eterne" în artă. În clipa cînd este în mod adecvat percepută, datorită unicităţii sale, o singură operă este capabilă să epuizeze pentru receptor întreaga amplitudine şi întregul conţinut al noţiunii de „artă".

Ottův slovnik naučný nové doby, VI, vol. 2, Praga, 1943.

INTENȚIONALITATE ȘI NEINTENȚIONALITATE ÎN ARTĂ*

PRINTRE creațiile umane, opera de artă pare a fi un adevărat model de creație intențională. Activitatea practică este de asemenea intențională, dar în cazul acesteia omul ține seama numai de acele însușiri ale obiectului produs care trebuie să servească scopului propus, lăsînd la o parte toate celelalte însușiri indiferente din punctul de vedere al scopului. Acesta este însă un fenomen care s-a manifestat mai ales din clipa cînd s-a produs o diferențiere pronunțată a funcțiilor; la uneltele populare, de pildă, ieșite dintr-o ambianță unde funcțiile nu s-au diferențiat, se observă că autorul lor a avut în vedere și însușiri „nepractice" (ornamentarea cu funcție simbolică și estetică etc.), în schimb mașina sau aparatura modernă efectuează o selecție perfectă a însușirilor relevante din punctul de vedere al scopului. Astăzi, deosebirea dintre creația practică și cea artistică, insuficient de clară cîndva (în creația populară — în măsura în care mai există — pînă astăzi), se manifestă cu o mare pregnanță. În cazul operei de artă nu scapă atenției nici una din însușirile obiectului, nici un detaliu al structurii lui. Opera de artă își îndeplinește ca un tot indivizibil menirea sa de a fi un semn estetic. De aici provine, evident, și așa se explică impresia de supremă intenționalitate pe care ne-o produce opera de artă.

Cu toate acestea — sau poate tocmai din această cauză — încă din Antichitate observatorul atent a fost frapat de faptul că în opera de artă ca întreg, ca și în artă în genere,

---

* *Záměrnost a nezáměrnost v umění.* Se traduce după volumul *Studie z estetiky*, pp. 89 – 108.

există lucruri care depăşesc, în unele cazuri, intenţia respectivă. Explicaţia acestor momente neintenţionale a fost căutată în artist, în procesele psihice care însoţesc creaţia, în participarea subconştientului la elaborarea operei. O dovedeşte clar afirmaţia lui Platon — pusă pe seama lui Socrate — pe care o găsim în *Fedru* : „Cea de a treia este demonia şi nebunia ce purced de la Muze; ele învăluiesc sufletul cu o gingaşă şi nedesluşită simplitate, îl trezesc şi îl aduc într-o stare de extaz, potrivită pentru cîntece şi alte creaţii poetice, şi împodobind nenumăratele fapte ale înaintaşilor îi educă pe urmaşi..."; „...acel ce se înfăţişează la porţile poeziei fără nebunia dăruită de Muze, încredinţat fiind că va fi un bun poet numai prin simpla ştiinţă a artei, este un ins nedesăvîrşit şi opera poetică a unui asemenea înţelept va pieri în faţa operei nebunilor". „Ştiinţa artei", cu alte cuvinte o atitudine conştientă, o intenţie, nu este suficientă; este nevoie de „nebunie", de participarea subconştientului; numai nebunia dă operei desăvîrşire.

Evul Mediu, care vedea în artist doar un imitator al frumuseţii creaţiei divine (H. H. Glunz, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters* [*Estetica literară a Evului Mediu european*], Bochum-Langendreer, 1937, p. 216)[1] şi un producător asemănător meşteşugarilor (J. Maritain, *Art et scholastique*, 1927, p. 34)[2], nu avea acces la

---

[1] „Numai Dumnezeu este un adevărat creator, care creează astfel încît din nimic se naltă ceva. Natura nu creează în acest sens, ci numai dezvăluie şi dezvoltă ceea ce a fost creat în germene, împrumută creaţiei diverse forme fenomenale. Omul nu este capabil nici de aşa ceva. El uneşte sau desparte ceea ce este gata şi se află la îndemînă, regrupează părţile şi îşi închipuie că, realizînd noi combinaţii, creează cel puţin la fel cu natura. Dar arta lui nu e decît imitare a naturii, o artă neautentică, falsă şi falsificatoare, care imită şi se maimutăreşte, este *ars dulterina*. Semnificativ este că o etimologie medievală explică denumirea dată artei meşteşugăreşti, *ars mechanica*, singura de care este capabil omul, prin *moechus* (adulter). Această *ars moecha* falsifică şi murdăreşte — trăgînd-o spre pămînt — opera de artă autentică creaţie a divinităţii şi naturii."

[2] „În puternica structură socială a civilizaţiei medievale, artistul avea numai statut de meşteşugar şi individualismului său i se interzicea orice fel de evolutie anarhică, fiindcă disciplina socială firească îi impunea, din afară, anumite condiţii restrictive."

problema conștientului și subconștientului în procesul de creație artistică, dar în timpul Renașterii vom întîlni din nou referiri la această problemă. Așa, de exemplu, în *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci citim : „Dacă opera de artă este la nivelul inteligenței pictorului, asta reprezintă un semn trist pentru acel care judecă opera. Dar dacă opera este mai presus chiar decît inteligența autorului, e și mai rău : asta i se întîmplă aceluia care se miră că opera i-a izbutit așa de bine". Participarea subconștientului, deci și a neintenționalității la procesul de creație artistică este aici condamnată, fiindcă în Renaștere arta și teoria artei năzuiau spre raționalizarea procesului de creație, arta concurînd cu cunoașterea științifică[3] ; dar tocmai de aceea este important să reținem că și în condițiile de supremație a unor asemenea concepții apare totuși o aluzie la prezența subconștientului în creația artistică.

Subconștientul ca factor al creației artistice ajunge la mare cinste în teoria artelor la începutul secolului al XIX-lea. Pe el se întemeiază întreaga teorie privind geniul : „Un om de geniu poate să se comporte rațional și să acționeze după ce reflectează, dar asta numai întîmplător. Nici o operă genială nu poate fi îmbunătățită prin reflecție și prin rezultatele directe ale acesteia", scrie Goethe într-o scrisoare către Schiller (citat după O. Wal-

---

[3] Vezi H. Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit* [*Realitatea estetică*], Frankfurt am Main, 1935, p. 26 ; „Estetica renascentistă are, propriu-zis, în vedere frumosul natural, ale cărui taine se străduiește să le dezvăluie, iar arta nu-i decît un instrument de înțelegere și de desăvîrșire a formelor date de natură. Numai dacă vom judeca astfel arta Renașterii, îi vom înțelege adevăratul sens ; această artă vrea să înțeleagă și să desăvîrșească lumea așa cum este ea, cu legitățile ei" ; p. 30 ; „Vom înțelege întreaga însemnătate a muncii acestor artiști numai dacă o vom privi în legătură cu munca de cercetare a naturii în acea epocă ; numai atunci vom înțelege adevăratul ei sens : acela de a fi premergătoare a științelor noi" ; p. 29 : „Arta Renașterii este însotită de maldăre de tratate care se străduiesc să motiveze în mod rațional activitatea artistică. Cel care abordează aceste tratate în speranța că va găsi în ele sentimente și impresii frumoase, va fi înspăimîntat de gravitatea lor seacă și de concretețea lor matematică".

zel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie* [*Limitele poeziei și ale nonpoeziei*], Frankfurt am Main, 1937, p. 26); sau Schiller: „Îmbinarea dintre inconștiență și rațional dă naștere poetului" (O. Walzel, op. cit., p. 23). De atunci, interesul pentru subconștient în creația artistică n-a mai scăzut. Psihologia științifică își dă din ce în ce mai mult seama de participarea subconștientului la viața psihică în genere, de activitatea acestuia („Subconștientul este un acumulator de energie: strînge pentru ca conștiința să poată risipi" — T. Ribot, citat după G. Dwelshauvers, *L'inconscient*, Paris, 1925); prin analogie cu situația din creația artistică se constată participarea subconștientului și la creația științifică, tehnică etc. (T. Ribot, F. Paulhan); apar, de asemenea, studii speciale consacrate participării subconștientului la creația artistică (O. Behaghel, *Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen* [*Conștient și inconștient în creația poetică*] Leipzig, 1907), la fel se studiază participarea subconștientului în viața psihică în genere, mai ales rolul lui în structura personalității (P. Janet și alții). Psihologia abisală urmărește în detaliu cursul faptelor psihice, manifestînd o pregnantă orientare spre artă; activitatea și inițiativa subconștientului constituie premisa fundamentală a psihologiei abisale.

Așadar, problema conștientului și subconștientului în artă are nu numai o veche tradiție, ci și o vitalitate încă neistovită. La asta se adaogă și faptul că problema subconștientului are importanță și pentru practica artistică însăși: artiștii sînt siliți să-și pună mereu întrebarea în ce măsură pot să se bizuie pe subconștient în actul creației. În esență problema rămîne, chiar dacă răspunsurile diferă după împrejurări sau de la curent la curent, fiind cînd în favoarea creației conștiente (E. A. Poe, *Filozofia compoziției*)*, cînd în favoarea subconștientului (a se vedea mai sus părerile lui Goethe și Schiller).

---

* Vezi volumul *Principiul poetic*, București, Ed. Univers, 1971.

Toți aceia care, începînd din Antichitate, au pus problema subconștientului în creația artistică, aveau în vedere adesea nu numai procesul psihologic al creației, ci, în mare măsură, și neintenționalitatea vizibilă în produsul însuși — o dovadă fiind afirmația lui Platon mai sus citată. Dar ambele, subconștientul în actul creației și neintenționalitatea în operă, păreau a fi totuna, se confundau.

Abia psihologia modernă începe să ajungă la concluzia că subconștientul își are intenționalitatea sa, creînd astfel premisele pentru a separa problema intenționalitate—neintenționalitate de problema conștient—subconștient. La rezultate similare a ajuns dealtfel — independent de psihologie — și teoria actuală a artei, care a demonstrat că poate exista chiar și o *normă* subconștientă, cu alte cuvinte intenționalitate concentrată în regulă. Avem în vedere unele studii despre metrica modernă, printre care un adevărat model este studiul lui J. Rypka *La métrique du Mutaqârib épique persan* („Travaux du Cercle linguistique de Prague", IV, 1936, p. 192 n.). Printr-o analiză statistică a vechiului vers persan, autorul a arătat aici într-un mod absolut obiectiv că, în acest vers, paralel cu structura metrică antică, dirijată de reguli conștiente, acționează și tendințe spre repartizarea cadențată a accentelor și a pauzelor dintre cuvinte, tendințe pe care poeții respectivi nu le cunoșteau și care, pînă la descoperirea lui Rypka, rămăseseră o taină și pentru cercetătorii europeni moderni, fiind cu toate acestea, așa cum arată autorul, un factor estetic activ: dezacordurile dintre prozodia cantitativă, foarte regulată, și tendința latentă spre repartizarea ritmică a accentului și a pauzelor dintre cuvinte au asigurat diferențierile ritmice ale versului, care, dacă s-ar fi bazat numai pe cantitate, ar fi fost monoton din punct de vedere ritmic.

Disocierea problemei intenționalitate—neintenționalitate de problema psihologică conștient—subconștient se dovedește necesară și pentru faptul că neintenționalitatea poate fi părtașă la crearea operei de artă fără nici

un fel de amestec al artistului, de natură conştientă sau inconştientă. Aşa, de pildă, astăzi, cînd în arta plastică torsurile sînt atît de frecvente, cine ar mai pune la îndoială faptul că, percepînd torsurile sculpturale ale unor opere din Antichitate, apreciem în mod spontan deformările ca făcînd parte din eficienţa lor estetică : atunci cînd stăm în faţa Venerei din Milo, nu întregim contururile acestei statui adăugîndu-i coiful şi rodia, cum ar vrea prima variantă de reconstituire, sau scutul sprijinit pe coapsă, cum ar vrea varianta a doua de reconstituire (despre amîndouă vezi A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* [*Manual de istoria artelor*], III, p. 413), ba chiar putem spune că orice adaos la starea actuală a statuii ar avea un efect negativ asupra noastră ; şi totuşi, statuia, perfect încheiată pe toate cele trei dimensiuni, aşa cum o vedem astăzi cu calităţile ei scoase în evidenţă şi de podiumul rotitor pe care a fost fixată la muzeu, este în mare măsură rezultatul unui accident exterior, asupra căruia artistul n-a putut avea nici o influenţă.

Cu toate că psihologia a realizat foarte mult în direcţia soluţionării problemei elementelor conştiente şi inconştiente în creaţie, este necesar să punem din nou, şi independent de psihologie, problema intenţiei şi a nonintenţiei în creaţia artistică. Acesta este scopul studiului de faţă. Dar dacă vrem să renunţăm radical la punctul de vedere psihologic, trebuie să pornim nu de la autorul acţiunii, ci de la acţiunea însăşi, respectiv de la produsul apărut ca rezultat al acţiunii.

Să începem cu intenţia — lăsînd deocamdată la o parte reversul ei, nonintenţia — şi să ne punem întrebarea în ce fel se realizează intenţia într-o activitate sau într-un produs. În activităţile practice, care constituie activităţile cele mai normale, intenţia se manifestă în primul rînd ca tendinţă către un ţel, care trebuie atins prin respectiva activitate, ca şi prin aceea că activitatea provine de la un anumit subiect. Dacă este vorba de produsul activităţii, năzuinţa către ţel se reflectă într-o anume alcătuire

interioară a produsului; de asemenea, participarea subiectului se va desluși tot din această alcătuire. Abia după ce cunoaștem aceste momente decisive, activitatea (eventual produsul ei) poate afla o caracterizare satisfăcătoare; de asemenea, activitatea (sau produsul) este apreciată în raport cu aceste momente. Este firesc ca uneori să ne intereseze mai mult scopul (ne punem întrebarea: a fost destul de eficientă activitatea față de scopul pe care l-a urmărit?), alteori mai mult subiectul (ne punem întrebarea: a fost oare scopul ales de individ cu adevărat necesar și în ce raport s-a aflat față de posibilitățile individului?). Dar aceasta nu modifică deloc adevărul fundamental, și anume că în centrul atenției nu se află activitatea însăși (sau produsul ei), ci punctul de plecare și punctul terminus, deci două momente care sînt *exterioare* activității propriu-zise (exterioare și produsului ei).

Altfel stau lucrurile cînd este vorba de creația artistică. Produsele artei nu tind către nici un scop exterior, ele au finalitate intrinsecă; lucrul este valabil și atunci cînd știm că opera de artă poate, în mod *secundar*, prin funcțiile sale extraestetice, subordonate funcției estetice, să stabilească relații cu cele mai diferite țeluri exterioare, dar nici unul dintre aceste țeluri secundare nu este suficient pentru a defini pe deplin și clar intenția operei, în măsura în care privim această operă ca pe un produs artistic. La fel și relația cu subiectul este în artă mai puțin precisă decît în cazul activităților practice; în timp ce în cazul acestor activități subiectul care interesează este numai autorul activității sau produsului (evident, în măsura în care ne punem problema autorului), în artă, subiectul principal nu este autorul, ci acela căruia i se adresează produsul artistic, adică receptorul; chiar și artistul, atîta vreme cît își privește opera ca pe o creație artistică (și nu ca pe un obiect de producție), el o judecă tot în calitate de receptor, căci receptor nu este o anumită persoană, un anumit individ, ci oricine. Toate acestea pornesc de la

faptul că opera de artă nu este „lucru", ci semn, avînd menirea de a media între indivizi, şi pe deasupra un semn autonom, fără o relaţie clară cu realitatea, motiv care face ca sarcina lui de mediator să fie şi mai frapantă [4]. Orientarea operei de artă nu poate fi deci clar caracterizată nici prin relaţia operei cu subiectul. [5]

---

[4] Vezi tezele noastre din *L'art comme fait sémiologique* şi tezele celui de-al IV-lea Congres de lingvistică de la Copenhaga (1938).

[5] Afirmaţia că opera de artă nu poate fi caracterizată în mod riguros prin relaţia sa cu autorul poate să pară paradoxală la prima vedere, mai ales dacă ne gîndim că există curente întregi — Croce şi partizanii săi — care consideră opera de artă ca fiind expresia personalităţii autorului. Nu trebuie însă să se generalizeze un sentiment caracteristic doar pentru o anumită epocă sau pentru o anumită atitudine faţă de artă. Se ştie prea bine că Evului Mediu îi era indiferent autorul operei; despre felul cum s-a născut în timpul Renaşterii sentimentul paternităţii ni s-a păstrat o mărturie grăitoare în viaţa lui Michelangelo, scrisă de G. Vasari. Vorbind despre naşterea operei *Pietà* de Michelangelo, Vasari scrie: „Din dragoste, dar şi pentru efortul pe care l-a depus la crearea acestei opere, s-a hotărît Michelangelo să facă ce n-a făcut la nici o altă operă de-a sa; şi-a scris numele pe panglica petrecută peste pieptul Fecioarei Maria; Michelangelo a găsit într-o zi lîngă statuie un grup de străini din Lombardia care lăudau mult opera; cînd au întrebat cine e autorul, un zidar le-a răspuns: Gobbo al nostru din Milano. Michelangelo n-a zis nimic, dar l-a supărat faptul că opera lui a fost atribuită altuia. Într-o noapte s-a închuiat înăuntru şi şi-a cioplit numele cu daltа" (G. Vasari, *Vieţile oamenilor de artă*). Anecdota dovedeşte că şi la un artist al Renaşterii, mîndru de lucrarea sa, motivul direct pentru a-şi manifesta paternitatea nu era conştiinţa legăturii fatale dintre el şi operă, ci invidia, căci abia după ce opera sa este atribuită altuia autorul se decide să o semneze. O atitudine de indiferenţă faţă de autor, la fel ca în Evul Mediu, întîlnim şi mai tîrziu în sfera artei folclorice: „Dacă un om de la ţară vede o biserică ce îi impune, iar în biserică o icoană pe care o admiră, dacă ascultă o slujbă cu melodii care îl încîntă, el nu întreabă de numele arhitectului, al pictorului sau al compozitorului, ci laudă ce i se pare lui a fi demn de laudă şi, în cel mai bun caz, întreabă cît a costat zidirea bisericii, cine a dăruit icoana, cine cîntă în corul bisericii. Nici faţă de proprille sale cîntece nu se poartă altfel. A auzit, poate, singur o improvizaţie şi pe improvizator, a reţinut cuvintele şi melodia, eventual contribuie personal la difuzarea cîntecului; dar şi pe el, ca şi pe ascultătorul lui, îl interesează mai mult cîntecul decît cîntăreţul; cîntecul poartă mai degrabă semnătura locului, a regiunii în care s-a născut, sau orice alt semn exterior şi accidental, nicidecum numele vreunei persoane" (O. Hostinský, *Česká světská píseň lidová* [*Cîntecul popular laic ceh*], Praga, 1906, p. 23). Citatul este foarte clar; pe ţăran nu-l interesează personalitatea autorului, ci opera; chiar atunci cînd îşi îndreaptă atenţia către vreun individ, acesta nu este autorul, ci unul dintre receptori — cel care a subvenţionat construcţia, cel care a donat icoana, cel care cîntă; şi mai clar defineşte acest interes orientat către receptor, respectiv către receptorul interpret, Fr. Bartoš: „Poporul cunoaşte şi respectă numai pe cîntăreţii buni, de poeţi nu întreabă. Cîntăreţul era cu atît mai respectat cu cît ştia mai multe cîntece, dar nimeni nu mai cerceta de unde îşi cîntecele cele noi, se gîndeau că le-a auzit de la careva tot aşa cum ei le aud acum prima oară de la el (citat după N. Měšťková-Papoušková, *Putování za lidovým*

Ambele puncte decisive, care în activitățile practice sînt suficiente pentru a defini intenția ce a generat activitatea sau produsul ei, în cazul artei trec pe planul al doilea. În prim plan se expune însăși intenția. Dar ce înseamnă o intenție „în sine", nedeterminată nici de scop, nici de autor? Am mai spus că opera de artă este un semn autonom fără o relație directă concretă; ca semn autonom opera de artă nu intră prin diversele ei părți componente în relație necesară cu realitatea pe care o zugrăvește (comunică) cu ajutorul temei sale, ci numai *ca întreg* poate să închege în conștiința receptorului o relație cu orice impresie sau complex de impresii ale receptorului (de aceea opera de artă „semnifică" experiența de viață, universul psihic al receptorului). Subliniem aceasta mai ales pentru a deosebi opera de artă de semnele de comunicare (ca, de exemplu, enunțul lingvistic), unde fiecare parte, fiecare unitate semantică parțială poate fi verificată pe realitățile pe care le indică (a se vedea argumentul științific). De aceea, în cazul operei de artă, unitatea semantică este o chestiune de foarte mare importanță; forța care înmănunchează într-o unitate diversele părți componente ale operei, dîndu-le un sens, este intenția. De îndată ce receptorul se apropie de un obiect într-o stare obișnuită la perceperea operelor artistice, în el se naște imediat strădania de a găsi în organizarea operei urmele unei alcătuiri care ar permite ca opera să fie privită drept un tot semantic. Unitatea operei de artă — atît de frecvent căutată de teoreticieni în afara operei, cînd în personalitatea autorului, cînd în impresie, ca

---

umênim [*Pe urmele artei populare*], Praga 1941, p. 169). Concordanța dintre atitudinea medievală față de autorul operei de artă și atitudinea poporului dovedește dec iclar că legătura strînsă dintre operă și autor este o trăsătură caracteristică numai pentru o anumită epocă, și nu un fenomen valabil în genere. În afară de aceasta — fapt de o și mai mare importanță — „sensul" operei nu depinde nici pe departe numai de autor, ci în mare măsură de felul în care percepe opera receptorul; acei ce vor ca prin operă să-l aprecieze pe autor și structura lui psihică, trăirile lui etc., vor fi mereu prinși de pericolul de a substitui artistului propria lor interpretare.

moment de întîlnire unică între personalitatea autorului şi realitate — unitatea pe care curentele formaliste au considerat-o fără succes ca pe o concordanţă absolută a tuturor părţilor şi componentelor operei (concordanţă care nu există niciodată în realitate), poate fi pe drept cuvînt aflată numai în forţa intenţiei, forţă acţionînd în interiorul operei, tinzînd spre depăşirea contradicţiilor şi tensiunilor dintre diversele părţi, dînd astfel ansamblului lor un sens unitar şi fiecăreia dintre ele o anumită relaţionare cu celelalte. Cu alte cuvinte, intenţia în artă este o energie *semantică*. Trebuie însă menţionat că un rol de forţă semantică unificatoare îi revine intenţiei şi în activităţile cu caracter practic, unde însă acest rol este estompat de scop sau, eventual, de autor. De îndată ce începem să privim activităţile practice sau obiectele rezultate de pe urma lor drept fapte artistice, se ridică imediat, cu toată pregnanţa, necesitatea unificării semantice (de exemplu, atunci cînd devin obiect de percepţie gratuită mişcările în ritmul muncii, prin analogie cu arta dansului sau a muzicii, sau atunci cînd privim o maşină — lucru care s-a întîmplat frecvent — ca pe o operă plastică, sculpturală).

Aici ne lovim din nou de importanţa subiectului receptor în artă : intenţionalitatea ca fapt semantic este accesibilă numai aceluia care adoptă faţă de opera de artă o atitudine netulburată de nici un considerent practic. Autorul, fiind şi producător al operei, are firesc faţă de ea şi o atitudine pur practică, scopul lui este de a termina opera şi, pe drumul către acest scop, se întîlneşte cu dificultăţi de natură tehnică, uneori chiar de meşteşug în sensul propriu al cuvîntului, care nu au aproape nimic comun cu intenţia artistică ; este destul de cunoscut faptul că artiştii, cînd judecă opera altora, pun mare accent pe iscusinţa cu care au fost biruite dificultăţile tehnice — punct de vedere care este de regulă absolut străin de receptarea simplă a unui subiect cu interes pentru estetică. În munca sa, artistul poate să se călăuzească (cel puţin parţial) şi de motive personale cu caracter practic (consi-

derente de ordin material), la artiștii Renașterii acestea manifestîndu-se deschis; la Vasari găsim numeroase dovezi în acest sens; aceste motive voalează intenția „pură", gratuită. Este adevărat că artistul trebuie să aibă mereu în fața ochilor, chiar în procesul de creație, opera de artă ca pe un semn autonom și că motivele practice se amestecă neîncetat pînă la disoluție în atitudinea sa față de opera creată cu intenție pură. Dar asta n-are importanță: important este că atunci cînd privește opera sa din punctul de vedere al intenției pure, în strădania (conștientă sau inconștientă) de a așeza în alcătuirea ei elementele acestei intenții, artistul se comportă ca un receptor și că numai din punctul de vedere al receptorului se manifestă tendința spre unitatea semantică în întreaga sa amploare și cu o limpezime remarcabilă. Pentru înțelegerea menirii artistice a operei, nu atitudinea autorului, ci atitudinea receptorului față de operă este fundamentală, „fără marcă"; atitudinea artistului — oricît de paradoxală ar părea o asemenea afirmație — ne apare ca derivată, „marcată". Dealtfel, această concepție cu privire la relația dintre artist și receptor în raport cu opera poate fi demonstrată cu exemple din practică; de asemenea este nevoie (așa cum am menționat mai înainte, într-o notă la subsol) să depășim în noi un mod actual de a privi lucrurile, un mod pur circumstanțial, al epocii noastre, pe care pe nedrept îl socotim de valabilitate generală. Cînd G. Vasari (în biografia lui Pietro Perugino) cercetează cauzele pentru care, „dintre toate orașele, Florența a dat cei mai mulți maeștri desăvîrșiți în toate artele, dar mai ales în pictură", nu pune, așa cum am face noi astăzi, accentul pe artiști, ci pe faptul că artiștii „sînt îmboldiți de judecata pe care o rostesc acolo mulți oameni, fiindcă aerul de acolo dă oamenilor libertate de spirit, astfel încît ei nu se mulțumesc cu produse inferioare și respectă întotdeauna o operă bună și frumoasă, indiferent cine este autorul".

Raportul dintre atitudinea autorului și a receptorului nu este de natura raportului între activ și pasiv. Și

receptorul este activ faţă de operă : unificarea semantică, care se produce în cursul receptării, este generată, într-o măsură mai mare sau mai mică, de alcătuirea operei, dar nu se mărgineşte la o simplă percepere, ci are caracter de efort cu ajutorul căruia se interconectează diversele componente ale operei receptate. Acest efort este creator şi în sensul că, prin punerea părţilor şi componentelor în relaţii complexe şi totodată unificatoare, se naşte o semnificaţie care nu este cuprinsă în nici una dintre aceste componente, luată în sine, şi nici nu decurge din simpla lor însumare. Rezultatul efortului de unificare este, într-o anumită sau chiar considerabilă măsură, predeterminat de modul de alcătuire a operei, dar întotdeauna va depinde parţial şi de receptor, care decide (nu interesează dacă conştient sau inconştient) cu privire la componenta pe care o va lua drept bază pentru unificarea semantică şi la felul cum va regla relaţiile dintre toate elementele. În iniţiativa receptorului, care este, de regulă, numai în mică măsură individuală, fiind în cea mai mare parte determinată de factori generali cum sînt epoca, generaţia, mediul social etc., este cuprinsă posibilitatea ca diferiţii receptori (sau mai curînd diferitele grupuri de receptori) să atribuie aceleiaşi opere intenţii diferite, cîteodată chiar foarte diferite de intenţia pe care a învestit-o autorul în operă şi în conformitate cu care a conceput-o : în percepţia receptorului poate avea loc nu numai modificarea elementului dominant şi regruparea elementelor care, iniţial, exprimaseră intenţia, ci pot să dobîndească calitatea de a exprima intenţia şi elemente care, iniţial, fuseseră în afara acestei sfere. Aceasta se întîmplă atunci cînd pe cititorul unei opere literare vechi îl impresionează modalităţile de exprimare, cîndva simple şi obligatorii, apoi moarte şi devenite arhaisme de efect.

Participarea activă a receptorului la formarea intenţiei împrumută intenţionalităţii un caracter dinamic ; ca rezultantă a ciocnirii dintre orientarea receptorului şi alcătuirea operei, intenţia devine labilă, oscilînd chiar şi în cursul

perceperii aceleiași opere, sau măcar — la același receptor — de la o percepție la alta; este știut că o operă de artă, cu cît mai viu îl impresionează pe receptor, cu atît îi oferă posibilități de percepție mai multe și mai diverse.

Dar participarea receptorului la formarea intenției în artă poate avea și forme vizibile; aceasta se întîmplă atunci cînd receptorul intervine direct în procesul de creare a operei. Cazuri de acest gen sînt chiar foarte frecvente. Însuși faptul că artistul ține seama de public este concludent; uneori publicul acționează negativ, pune piedici[6], alteori acționează pozitiv : activitatea publicului în formarea intenției în artă își află o manifestare indirectă și atunci cînd omul de artă luptă cu gustul dominant. Și criticul este un receptor, iar participarea acestui factor la creația artistică este cît se poate de evidentă.[7] Sînt cunoscute și cazuri de scriitori care, înainte de a publica, dau spre lectură fragmente din opera lor unor persoane pe care le consideră a fi reprezentante ale publicului lor (anecdota despre Molière și slujnica lui). Fără îndoială, nu este obligatoriu ca artistul să se gîndească la publicul care îl va recepta după apariție : uneori artistul este în dezacord cu publicul, apelînd la un public al viitorului (chiar și la un public inexistent), precum se vede din cazul Stendhal („voi fi citit pe la 1880") ; pînă și această idee acționează asupra intenției artistului. Dar receptor nu este numai publicul, ci și cel ce face comanda și este cunoscută înrîurirea pe care, în timpul Renașterii, au avut-o din toate punctele de

---

[6] „Cu tot respectul pe care și-l poartă, artistul trebuie să țină seama de unele prejudecăți ale publicului său" (un romancier despre el însuși, citat după L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, cap. IV, *Literatura și publicul*).

[7] „În încheierea articolului *Herec a kritik* [*Actorul și criticul*] (*Dramaturgie*, 154), Hilar recunoaște necesitatea de-a dreptul fiziologică a aprobării: «Așa sîntem noi toți care lucrăm în teatru. Trebuie să fim crezuți și trebuie să fim solicitați. E ceva supraomenesc. Un cuvînt de neîncredere sau îndoială ne răscolește și ne doboară. Cuvîntul de încredere ne înalță și ne inspiră. Atît de mare e puterea și răspunderea pe care o are cuvîntul criticului.» " (citat după studiul lui M. Rutte, *K.H. Hilar, Člověk a dílo* [*K.H. Hilar, Omul și opera*], 1933, 94).

vedere autorii comenzilor asupra creaţiei apărute la cererea lor. Arta populară este un caz aparte; aici deosebirea dintre receptor şi autor este adesea cu desăvîrşire ştearsă; aşa, de pildă, un cîntec popular, de îndată ce este acceptat de colectivitate, trece printr-o serie infinită de modificări; cei ce fac aceste modificări nu sînt autori în sensul pe care îl are acest cuvînt în arta superioară, ci mai curînd receptori.

Intenţionalitatea în artă poate fi cuprinsă în întregime atunci cînd o abordăm din punctul de vedere al receptorului. N-am dori însă ca această afirmaţie să lase impresia că, după părerea noastră, iniţiativa receptorului ar precumpăni principial asupra iniţiativei autorului sau că ar fi cel puţin egală cu ea. Prin cuvîntul „receptor" noi definim un punct de vedere faţă de opera de artă, punct de vedere pe care îl are şi autorul în măsura în care îşi percepe opera ca pe un semn, deci ca pe o operă de artă, şi nu ca pe un simplu produs. Ar fi, desigur, nejust să considerăm secundară atitudinea activă a autorului faţă de opera sa (cu toate că în practică, cum se vede în arta populară, şi aşa ceva este posibil); ar trebui însă găsită limita care desparte intenţia în artă de psihologia artistului, de viaţa lui particulară. Lucrul devine posibil numai dacă înţelegem limpede că receptorul este acel individ care percepe opera de artă în modul cel mai pur, ca pe un semn.

Scoţînd intenţia dintr-o corelaţie directă şi riguros unilaterală cu receptorul, am depsihologizat-o: apropierea ei de receptor nu face din ea un fapt psihologic, fiindcă receptorul nu este un anumit individ, ci orice om; „psihologia" pozitivă a receptorului, element pe care receptorul îl introduce în operă în procesul perceperii ei, variază de la receptor la receptor, rămînînd astfel exterioară operei ca obiect. Prin depsihologizarea intenţiei se schimbă totodată în chip radical şi modul de a pune problema pe care o urmărim în studiul de faţă, problema intenţiei în artă,

și se deschide o nouă cale spre soluționarea ei. Despre asta vom vorbi însă în rîndurile de mai jos.

★

Mai întîi, ne stă tuturor în față întrebarea dacă din punctul de vedere al receptorului există ceva în opera de artă care ar putea fi socotit neintenționat. De vreme ce receptorul manifestă în mod necesar tendința de a percepe opera drept semn, cu alte cuvinte drept o alcătuire apărută dintr-o intenție unică ce îi imprimă un sens unic, poate să mai existe în operă ceva ce ar putea fi în afara acestei intenții? Fapt este că întîlnim în teoria artelor concepții care se străduiesc să elimine din artă intenția.

Concepția asupra operei de artă ca produs pur intențional este proprie mai ales curentelor care se sprijină pe punctul de vedere al receptorului, între altele — curentelor formaliste. În sfera concepției formaliste asupra artei, s-au format treptat în cursul ultimei jumătăți de veac două concepte care reduceau opera de artă la intenționalitate pură: e vorba de conceptele de stilizare și deformare. Primul dintre ele, apărut pe terenul artelor plastice, vrea să vadă în artă numai momentul depășirii, asimilării realității în unitatea formei. În teoria sa programatică asupra artei, acest concept a avut curs în special în perioada postimpresionistă, cînd diversele curente au reîmprospătat simțul pentru unificarea morfologică a obiectelor zugrăvite și a imaginii ca întreg și cînd, în literatură, simbolismul reacționa în mod similar față de naturalism; dar noțiunea de stilizare a pătruns și în estetica științifică obiectivă pe cale de a se naște, fiind folosită la noi, de exemplu, de O. Zich. Celălalt concept, deformarea, a guvernat, cronologic vorbind, după conceptul de stilizare, tot în legătură cu evoluția artelor, cînd în scopul sublinierii formei a început să fie încălcată în mod forțat convenția formală, în așa fel încît, prin tensiunea dintre

modalitatea morfologică veche şi cea nouă, să se nască sentimentul unui dinamism formal.

Acum, cînd privim retrospectiv aceşti doi termeni, stilizarea şi deformarea, ne dăm seama că, în fond, şi într-un caz şi în celălalt se manifesta tendinţa de a estompa prezenţa inerentă a neintenţionalităţii ca factor al impresiei pe care o degajă opera de artă : conceptul de stilizare împinge nonintenţia — fără multă vorbă, dar definitiv — dincolo de opera de artă, plasînd-o printre antecedente, în realitatea obiectului zugrăvit, eventual în realitatea materialului care se foloseşte la plămădirea operei, această „realitate" fiind prin creaţie depăşită, „asimilată" ; conceptul de deformare încearcă să reducă nonintenţia la conflictul dintre două intenţii, intenţia depăşită şi cea actuală. Astăzi putem spune că aceste încercări, altfel fertile pentru soluţionarea anumitor probleme, s-au soldat cu un eşec, deoarece intenţia produce *în mod necesar* la receptor impresia de produs artizanal, cu alte cuvinte exact inversul unei realităţi nemijlocite, „fireşti", pe cînd o operă vie, nedevenită pentru receptor obişnuinţă, automatism, provoacă în mod necesar, pe lîngă impresia de intenţie (s-ar putea spune mai curînd inseparabil şi concomitent cu ea), şi impresia de realitate nemijlocită, sau, mai bine zis, o impresie produsă de realitate.

Cel mai bine ne pot explicita polaritatea fundamentală dintre intenţie şi nonintenţie în opera de artă cazurile cînd precumpăneşte unul din aceste momente. Să folosim în acest scop mărturia a doi receptori, dintre care unul concepe opera de artă ca pe un semn, iar celălalt este impresionat de ea ca de o realitate nemijlocită. Ne folosim de o exemplificare luată din lucrarea lui R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst* [*Psihologia artei*], Leipzig—Berlin, 1912, p. 169 n. [8].

[8] Este vorba de declaraţiile a doi spectatori ale căror nume nu sînt citate. Müller-Freienfels le foloseşte în alte scopuri decît noi. El stabileşte trei tipuri de receptori, după modul în care se manifestă participarea „eu"-lui spectatorului în actul percepţiei. El ajunge la fixarea următoarelor tipuri : *Extatiker* (extaticul), *Mitspieler* (participantul), *Zuschauer* (spectatorul). Mărturiile pe care le folosim în text sînt argumente pentru tipul zis *Zuschauer* şi tipul *Mitspieler*. Dacă am con-

Doi spectatori de teatru își exprimă atitudinea lor față de opera de artă; cazul este foarte potrivit pentru a descoperi și a demonstra existența elementelor neintenționale în procesul percepției, deoarece teatrul este una dintre artele care se adresează în mod evident capacității spectatorului de a trăi creația artistică ca pe o realitate nemijlocită. Spectatorul care, cu toate acestea, privește teatrul ca pe o artă preponderent intențională, spune următoarele în lucrarea lui Müller-Freienfels: „Stau în fața scenei ca dinaintea unui tablou. În fiecare clipă sînt conștient că acțiunea pe care o percep nu este reală; nu uit o clipă că mă aflu într-o sală de spectacole. În anumite momente trăiesc sentimentele și pasiunile personajelor reprezentate, dar ele nu constituie decît material pentru propria mea simțire estetică. Această simțire nu rezidă în pasiunile reprezentate, ci stă *deasupra* lor. Totodată, judecata mea este mereu trează și limpede. Simțirea mea nu încetează a fi conștientă și limpede. Niciodată nu mă las tulburat, iar dacă totuși mi se întîmplă uneori să mă simt tulburat, starea aceasta îmi este antipatică. Oamenii care se lasă furați de dragoste sau de teamă îmi sînt antipatici. Arta începe acolo unde uităm de «*ce*» și ne rămîne doar «*cum*»". Cel de al doilea martor apreciază teatrul exact invers; este vorba de o doamnă care se exprimă în felul următor: „Eu uit total că mă aflu la teatru. Acolo încetez să mai exist. Trăiesc numai sentimentele personajelor care mi se înfățișează. Mă înfurii brusc împreună cu Othello și tremur cu Desdemona. Uneori îmi vine să sar și să salvez pe cîte unul. Sînt atît

---

frunta conceptia noastră asupra polarității dintre intenție și nonintenție cu această tipologie a lui Müller-Freienfels, am putea spune că tipul extaticului este numai o nuanță între cazurile de spectatori cu simț preponderent pentru natura semiotică a operei de artă și deci rudă apropiată cu tipul *Zuschauer*. Extaticul, așa cum îl descrie Müller-Freienfels, este total „înlăuntrul" creației percepute și vede realitatea, atît cît o poate face, prin intermediul ei; chiar și atunci cînd se află în fața realității, el o percepe după modelul operei de artă (a se vedea citatul din G. Sand, dat de Müller-Freienfels).

de repede aruncată dintr-o stare în alta încît nici nu sînt capabilă să judec limpede. Cel mai mult mă zguduie piesele moderne, dar îmi amintesc că şi la spectacolul cu *Regele Lear* abia la sfîrşit mi-am dat seama că de teamă o strîngeam cu putere de mînă pe prietena mea".

Müller-Freienfels consideră acest mod de a percepe arta ca fiind total primitiv. Într-o măsură are dreptate, dacă se referă la un caz atît de categoric delimitat. Este însă cert că şi în percepţia concentrată în direcţia intenţionalităţii artistice există elemente de trăire nemijlocită. O dovedeşte clar primul dintre martorii citaţi, care admite că „în anumite clipe trăieşte sentimentele şi pasiunile personajelor reprezentate" şi că fără să vrea este uneori „tulburat".

Această „tulburare", această captivare directă, care face din operă parte integrantă din viaţa spectatorului (sînt cunoscute cazurile cînd spectatorul se lasă îndemnat şi la reacţii fizice — Don Quijote în teatrul de marionete), este exterioară intenţiei; opera de artă încetează de a mai fi pentru spectator un semn autonom, călăuzit de o intenţie unificatoare, mai mult chiar, ea încetează de a mai fi semn, devenind o realitate „neintenţională".

Dar să examinăm mai îndeaproape nonintenţia în artă. Şi pentru ca să nu rămînă nimic neclar, să ne întoarcem la principiile fundamentale şi să începem printr-o privire, fie şi fugară, asupra modului în care nonintenţia apare din punctul de vedere al autorului operei.

Am arătat mai sus că ceea ce în procesul de creaţie şi în rezultatele lui reprezintă pentru autor un element inconştient nu este în mod obligatoriu şi neintenţional. Acest lucru este valabil şi în alte modalităţi de exprimare a neintenţionalităţii „autorului".

Alături de nonintenţia provenită din subconştient există şi nonintenţia inconştientă, care izvorăşte din cursul anormal al proceselor psihice în actul creaţiei: sînt abnormalităţi psihice ale autorului, temporare (diversele genuri de extaz) sau durabile, ca factori ai procesului

de creație. La prima vedere s-ar părea că o asemenea neintenționalitate este foarte clară pentru receptor; dar nu este așa. Se cunoaște din istoria artei moderne că opere artistice ieșite din comun au fost apreciate ca manifestări ale unei abnormalități psihice, interpretîndu-se în același timp intenția, de multe ori absolut conștientă din punctul de vedere subiectiv al autorului, ca neintenționalitate. Și invers: există opere ieșite dintr-o neintenționalitate absolut inconștientă, care pot să lase impresia de creații intenționale. Ca neintenționalitate inconștientă trebuie socotită și lipsa de iscusință manifestată în neștiința principiilor tehnice general acceptate, eventual insuficienta stăpînire a materialului. O astfel de neiscusință este în pictură nerespectarea principiilor perspectivei (lipsa unui punct unic principal etc.), în poezie nerespectarea strictă a metrului etc., insuficienta stăpînire a materialului, ca de exemplu cunoașterea imperfectă a limbii în care scrie poetul. Dar „lipsa de iscusință" este o noțiune relativă: ceea ce într-o perspectivă ulterioară pare neiscusință, putea să fi fost la vremea respectivă, pentru contemporani, chiar un progres tehnic. Imprecisă este și neintenționalitatea lipsei de iscusință: este foarte dificil de a distinge ce anume din „neiscusința" care apare într-o operă este o lipsă reală de iscusință și ce este intenție (polemica de preferință contra curentelor noi, neobișnuite, care încalcă intenționat convenția acceptată; potrivit criticilor, nu este o încălcare intenționată, ci o stîngăcie). Și stîngăcia reală poate să ne apară ca făcînd parte din intenție (primitivismul lui Rousseau, insuficienta cunoaștere a limbii de către scriitorii de origine străină sau de educație străină). Neintenționalitatea inconștientă, întocmai ca neintenționalitatea subconștientă, nu permite deci să se tragă concluzii precise și cu valabilitate generală.

Un alt gen de nonintenție care afectează procesul de creație este coincidența unor împrejurări exterioare întîmplătoare. Acestea pot să acționeze mai ales acolo unde procesul de elaborare are loc cu participarea unor mijloace

materiale ca în teatru, arte plastice etc. Şi nonintenţia de acest gen poate acţiona, după caz, ca parte a intenţiei sau ca abatere de la intenţie (în acest caz receptorul află despre ea din mărturisirile directe ale autorului).

Ne mai rămîne, în sfîrşit, un gen de nonintenţie pe care o putem numi impersonală, adică intervenţiile accidentale care ating opera deja terminată; un exemplu semnificativ este în acest sens deteriorarea unei sculpturi în urma căreia se transformă într-un tors. Am arătat mai sus că deteriorarea poate să devină parte integrantă a impresiei pe care o lasă opera în viitor, transformîndu-se astfel în intenţie. Iată deci că nici în acest caz nu există un criteriu ferm pentru delimitarea intenţiei de nonintenţie.

Există, aşadar, multe modalităţi prin care pot pătrunde în opera de artă elemente independente de eforturile conştiente ale artistului. Diversitatea ar fi şi mai mare dacă am introduce şi categoria „semiconştientului": avînd în vedere complexitatea proceselor psihice, sînt frecvente cazurile cînd scriitorul realizează în chip conştient o tendinţă generală, dar detaliile apar în mod subconştient; aşa, de pildă, în poezie cu greu am putea presupune că orientarea radicală spre eufonie ar fi o chestiune din afara sferei conştiinţei; diversele grupări de sunete şi odată cu ele diversele grupări de cuvinte şi semnificaţii pot ţîşni însă din asociaţii subconştiente.

În afară de nonintenţia spontană, trebuie avută în vedere la omul de artă şi o nonintenţie intenţionată, adică nişte procedee care ar trebui să acţioneze asupra publicului ca o încălcare a unităţii semantice, procedee care au fost introduse cu bună ştiinţă şi în acest scop de către autor; în acest caz, nonintenţia devine un mijloc de expresie: ca exemplu ne poate servi torsul artificial în sculptură. Toate aceste genuri şi nuanţe de nonintenţie din partea autorului, precum şi altele pe care le-am putea descoperi în urma unui examen mai amănunţit, au o

mare importanță în analiza genezei operei și a raportului dintre operă și autor. Totuși, pentru relația dintre intenție și nonintenție în artă, ele nu aduc niciun punct ferm de sprijin: tot ce este efectiv nonintenție din punctul de vedere al autorului poate să pară în operă element intențional și, invers, ceea ce în operă lasă impresia de a nu fi premeditat poate fi conștient ca premeditare; a stabili ce este în operă element genetic intențional și ce este neintențional devine adesea, în absența unor probe directe, extrem de dificil, dacă nu chiar imposibil. Nu ne rămîne, așadar, altceva decît să trecem și în acest caz pe poziția receptorului sau, mai exact, să privim opera din perspectiva receptorului.

Am arătat mai înainte că în orice act de percepție sînt prezente două momente: tendința spre perceperea operei de artă ca semn și tendința spre trăirea nemijlocită a operei de artă ca o realitate. Am spus, de asemenea, că intenția, văzută de pe poziția receptorului, apare ca năzuință spre unificarea semantică a operei — căci numai o operă cu semnificație unitară poate fi semn. Pentru receptor, tot ce se opune acestei unificări, tot ce încalcă această unitate semantică constituie elemente neintenționale. În cursul percepției — și despre acest lucru am mai vorbit — receptorul oscilează mereu între sentimentul intenției și cel al nonintenției, cu alte cuvinte, opera este pentru el un semn (un semn gratuit, lipsit de o relație directă cu realitatea) și totodată lucru. Cînd spunem că este lucru, vrem să arătăm că opera, ca urmare a ceea ce este în ea neunificat din punct de vedere semantic, se înfățișează publicului ca fapt *natural*, un fapt care prin alcătuirea lui nu răspunde la întrebarea „pentru ce", ci îi cedează omului decizia cu privire la utilizarea sa funcțională; tocmai în aceasta își are originea natura nemijlocită și forța de impresie a artei asupra omului. De regulă, omul lasă nebăgate în seamă faptele naturale în măsura în care nu-i trezesc interesul afectiv prin caracterul lor misterios sau în măsura în care nu are intenția

de a le găsi o utilitate practică. Dar opera de artă trezește atenția tocmai pentru că este concomitent lucru și semn. Unificarea interioară, realizată prin intenție, generează un *anumit* raport cu obiectul și formează axa fermă în jurul căreia se pot strînge reprezentări și sentimente asociate. Pe de altă parte, ca lucru semantic nedirecționat (cum apare opera ca urmare a elementelor neintenționale), opera de artă dobîndește capacitatea de a atrage spre ea cele mai variate reprezentări și sentimente, fără ca acestea să aibă obligatoriu ceva comun cu conținutul semantic propriu-zis ; în acest fel, opera devine capabilă de a intra într-o legătură strînsă cu trăiri, reprezentări și sentimente absolut personale ale oricăruia dintre receptori, de a acționa nu numai asupra vieții lui psihice conștiente, ci de a pune în mișcare și forțele care guvernează subconștientul lui. Întreaga atitudine *personală* a receptorului față de realitate, fie ea activă sau contemplativă, se va modifica pentru viitor într-o măsură mai mică sau mai mare. Așadar, opera de artă are un efect atît de puternic asupra omului nu pentru că — așa cum se spune în mod curent — ar purta amprenta personalității autorului, a trăirilor lui etc., ci pentru că exercită influență asupra *personalității receptorului*, asupra *trăirilor lui* etc. Și toate acestea ca urmare a faptului că în opera de artă este cuprins și se simte elementul de nonintenție. O operă exclusiv intențională ar fi un *res nullius*, doar un bun al tuturor, incapabil de a-l afecta pe receptor în ce are el mai particular.

Cineva ar putea să obiecteze că există opere de artă și perioade întregi în care se pune accent în mod exclusiv pe intenție și că, totuși, opere produse în asemenea perioade au supraviețuit de multe ori autorilor lor. Desigur, rareori a urmărit arta cu mai multă tenacitate intenționalitatea ca în perioada clasicismului francez, a cărui

poetică punea, prin Boileau, cerința intenționalității într-un mod realmente maximalist :

> Ai grijă orice lucru la locul lui să fie ;
> Sfîrșitul și-nceputul să-și aibă armonic,
> Din opera de artă, cu piese potrivite
> Un singur tot să faceți prin forme diferite ;
> Cînd scrii, nu te abate prea mult de la subiect,
> De dragul unor fade cuvinte de efect. *

Printre scriitorii clasicismului, Racine a realizat cu maximum de consecvență principiile acestei mișcări cu privire la unificarea semantică a creației : el respectă cu strictețe exigențele unității de loc, de timp, de acțiune, își ia ca subiect al tragediilor sale momentul de vîrf al evoluției unei pasiuni, motivează precis și complet modificările acțiunii — și cu toate acestea — după cum au remarcat chiar și contemporanii săi — tragediile lui cuprind elemente care depășesc și străpung cercul intenționalității consecvente, neputînd fi categorisite altfel decît ca elemente neintenționale. Contemporanii lui Racine, care percepeau opera lui ca pe ceva foarte viu, își dădeau seama atît de intens de prezența acestui element neintențional, încît credeau că e vorba de defecte : „Quinault era pe gustul contemporanilor, în timp ce Racine acționa asupra lor prea brutal. Pyrrus, pe care astăzi îl socotim un poet cochet, de curte, îi jignea ca un bădăran, iar Racine s-a văzut silit să scrie următorul avertisment : « Fiul lui Achille n-a citit romanele noastre : eroii de genul lui nu sînt niște sclifosiți ». Nero, la rîndul lui, era considerat prea rău — nu părea un *amant* destul de perfect pentru Iunia **. Racine a trebuit să lupte pentru ca în piesele sale să procedeze altfel decît Quinault, pentru a înfățișa pasiunea în forma sa pură, în momente de criză, cînd, risi-

---

* Boileau, *Arta poetică*, ESPLA, București, 1957.

** Referire la piesa *Britannicus* de Racine.

pind spoiala subţire de civilizaţie, se manifesta în brutalitatea ei naturală. Efectele păreau prea crude şi răneau optimismul galant al saloanelor: Saint-Evremond, un om de spirit, considera *Britannicus* drept o operă prea sumbră; piesa este într-adevăr neconsolatoare" (Lanson, *Histoire de la littérature française*, 1910—1911, p. 543). Astfel scrie istoricul literar despre ecoul lui Racine printre contemporani; criticile pe care le citează, ca şi apărarea lui Racine, dovedesc că în operele lui Racine era ceva care, judecînd după felul cum simţeau contemporanii, se sustrăgea intenţiilor, pe care erau clădite operele. Este firesc ca acest element neintenţional să le fi părut contemporanilor supărător; dealtfel, fenomenul acesta, după cum vom mai vedea, se petrece cu regularitate atunci cînd este vorba de o operă nouă şi vie. Pentru noi este important aici să constatăm că nici chiar un curent artistic atît de tenace în realizarea intenţionalităţii cum este clasicismul francez nu a putut să lichideze neintenţionalitatea ca element important al eficienţei artistice.

Un alt exemplu ni-l oferă pictura în Renaşterea italiană. În istoria artelor sînt rare cazurile cînd intenţionalitatea, o intenţionalitate conştientă, să fi călăuzit cu mai multă forţă toate străduaniile artiştilor ca în această epocă: pictura *quattrocento*-ului duce o bătălie grea pentru a reproduce veridic natura, mai ales pentru a crea iluzia spaţiului şi a volumului; lupta pentru perspectivă şi efortul de a surprinde structura anatomică a corpului uman fac din arta plastică de atunci un fel de pionier al ştiinţei (H. Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit*, ed. cit.). Şi cu toate acestea, unuia dintre cei mai neobosiţi luptători pentru aceste idealuri, descoperitorului perspectivei în pictura de plafon, lui Andreo Mantegna (vezi G. Muther, *Geschichte der Malerei* [*Istoria picturii*], I, 1922, p. 165) chiar profesorul lui, Squarcione, îi reproşează că „prea a imitat marmurele antice, după care nimeni nu poate învăţa să picteze pentru că piatra are în ea duritate, fiind lipsită de moliciunea fină a cărnii şi a corpului viu

care se pretează la diferite mișcări". Vasari, care în biografia lui Mantegna vorbește despre acest lucru, adaugă că Mantegna, după aceste reproșuri, „a acordat mai multă atenție persoanelor vii și astfel a învățat multe", dar tot el menționează că picturile lui Mantegna „sînt într-adevăr cam colțuroase și lasă mai degrabă impresia de piatră decît de corp viu". Și un istoric modern al artei scrie despre Mantegna că „dezbracă, jupoaie de piele peisajul, dezvăluindu-i astfel scheletul de piatră... Cînd pictează o vie, strugurii și frunzele sînt atît de tari de parcă ar fi din sticlă și tablă. Cînd pictează copaci, aceștia par a fi îmbrăcați într-o armură metalică. Frunzele atîrnă pe ramuri rigide ca de oțel și nemișcate nici măcar de o aparență de vînt. Ramurile stau ridicate în văzduh ca niște sulițe, furculițate și zbîrlite. Vegetația care răsare din pămîntul pietros are ceva tare, metalic, de cristal tăios, ca niște aglomerări de dendrite. Unele plante au înfățișare de zinc stropit cu alb de Krems, altele par a fi acoperite cu un strat de bronz verde pe care joacă reflexe albe de oțel" (G. Muther, *Geschichte der Malerei*, ed. cit., p. 162). Tabloul amintește, așadar, cînd o statuie, cînd materiale care nici nu sînt folosite în respectiva pictură — oțelul, bronzul etc. Este limpede că în acest caz tabloul depășește limitele sferei sale semiotice, devenind altceva decît semn : diversele lui părți componente evocă realități care nici nu fac parte din sfera semantică a operei, dobîndind o trăsătură particulară, de realitate iluzorie.

Cu alte cuvinte, intenția nu împiedică pe receptor să simtă în operă ceva ce depășește intenția, să perceapă semnul concomitent și ca pe un lucru, alături de sentimente „estetice" (adică cele ce gravitează spre semn) să simtă, în fața unei opere, și sentimente nemijlocite, ieșite din șocul cu realitatea nesemiotică.

Acum, cînd ne-am lămurit că neintenționalitatea nu este un fenomen rar, ce apare doar în cadrul unor curente artistice (decadente), ci un fenomen de esență, trebuie să ne punem întrebarea în legătură cu modul în care non-

intenţia — privită din punctul de vedere al receptorului — se manifestă în opera de artă. În cele de mai sus am fost siliţi să consemnăm ba una, ba alta în legătură cu această temă; avem totuşi nevoie de o analiză mai sistematică.

Să ne întoarcem pentru o clipă la intenţionalitate. În cazul ei, cum am spus, este vorba de unificarea semantică. Pentru o mai mare claritate vom adăuga că unificarea semantică este absolut dinamică; cînd vorbim de unificarea semantică, noi nu avem în vedere o semnificaţie statică de genul aceleia care este desemnată în estetica tradiţională drept „ideea operei". Nu tăgăduim că unele curente artistice sau unele perioade pot să construiască operele de artă de aşa manieră încît structura lor semantică să fie percepută ca ilustrare a unui principiu general; ultima oară arta a cunoscut o asemenea ipostază în perioada postbelică, sub semnul expresionismului; de pildă, pe scenă s-au perindat atunci o serie de opere pentru care scena nu mai era „spaţiul fizic al unei acţiuni, ci înainte de toate spaţiul unei idei. Scările, podiumurile şi treptele... nu-şi au originea în sentimentul spaţiului, ci apar mai curînd din necesitatea articulării ideatice, din tendinţa de a pune personajele într-o ierarhie simbolică... Mişcarea şi ritmul devin nu numai mijloace de bază ale structurii ideatice, ci şi bază pentru o nouă formă regizorală şi pentru un nou gen de interpretare actoricească", scrie un critic; se cultivau în vremea aceea viziuni romaneşti care nu erau altceva decît opere teziste, iar personajele lor aveau un puternic caracter alegoric. Dar, în acest caz, n-a fost decît un curent al vremii; de aceea, doar forţînd întrucîtva lucrurile, poate fi aplicată exigenţa „ideii" şi altor forme de artă decît este aceasta şi cele asemănătoare ei. Principiul unificării semantice, care are o importanţă permanentă, constă în intenţia semantică unificatoare, care este esenţială pentru artă şi acţionează întotdeauna în artă, în fiecare operă artistică. Am numit această intenţie (în studiile *Geneza sensului*

în poezia lui Mácha și în *Despre limbajul poetic*) „gest semantic". Intenția semantică este dinamică din două motive: pe de o parte strînge într-o unitate contradicțiile, „antinomiile" pe care este clădită structura semantică a operei, pe de altă parte se desfășoară în timp, fiindcă perceperea oricărei opere, inclusiv a celei plastice, este un act (s-a demonstrat experimental că actul percepției artistice are durată). O altă deosebire între „ideea operei" și „gestul semantic" rezidă în faptul că ideea este, evident, un element de conținut, avînd o calitate semantică precisă, în timp ce pentru gestul semantic deosebirea dintre conținut și formă este irelevantă: în cursul duratei sale, gestul semantic se umple de un cuprins concret, fără a putea spune însă că acest cuprins vine din afară; pur și simplu se naște în sfera gestului semantic care îl formează de la bun început. Gestul semantic poate fi definit deci ca o intenție semantică concretă, nu însă calitativ predeterminată. Atunci cînd îl urmărim într-o anumită operă, nu putem să-l exprimăm cu simplitate, să-l definim prin calitatea sa semantică (așa cum face critica curentă afirmînd — cu o ușoară nuanță de nedorit umor — că conținutul unei opere este, de pildă, „țipătul nașterii și al morții"): putem numai arăta în ce mod se grupează sub înrîurirea lui diversele elemente semantice ale operei, începînd cu cea mai evidentă „formă" și ajungînd pînă la întregi complexe tematice (aliniatele în proză, actele în teatru etc.). Pentru gestul semantic, pe care receptorul îl simte în operă, răspunderea nu revine numai scriitorului și alcătuirii pe care a realizat-o în operă: o contribuție însemnată are și receptorul și n-ar fi greu să arătăm, printr-un examen mai amănunțit al criticilor și analizelor recente ale unor opere mai vechi, că receptorul modifică sensibil gestul semantic al operei în comparație cu intenția pe care a imprimat-o inițial operei autorul. În aceasta rezidă activitatea publicului, și tot în aceasta constă și intenția văzută din punctul de vedere al receptorului.

Aşadar, receptorul atribuie operei o anumită intenţie care este, ce-i drept, generată de structura premeditată a operei (altfel n-ar exista motiv exterior ca receptorul să ia o atitudine faţă de obiectul pe care-l percepe ca semn estetic) şi care este considerabil influenţată de calitatea acestei structuri, dar care, cu toate acestea, are, cum am văzut puţin mai înainte, o autonomie şi o iniţiativă proprie. Cu ajutorul intenţionalităţii receptorul realizează unitatea semantică a operei. Toate componentele operei se înfăţişează atenţiei lui, dar gestul semantic, cu care abordează opera, manifestă tendinţa de a subsuma toate componentele unităţii. Faptul că pentru autor unele elemente ale operei nu au făcut parte din intenţia sa nu are nici un fel de importanţă pentru receptor (care în mod obligatoriu nu trebuie să cunoască intenţiile autorului). Este însă firesc ca unificarea să nu se facă totuşi uşor. Pot apărea contradicţii între diversele elemente, respectiv între semnificaţiile ale căror expresie sînt. Dar şi aceste contradicţii ajung la un echilibru în intenţionalitate, tocmai pentru motivul că — aşa cum am arătat mai sus — intenţia, gestul semantic nu constituie un principiu unificator static, ci unul dinamic. Şi din nou ne punem întrebarea : nu cumva receptorul are tendinţa de a aprecia tot ce se află într-o operă ca avînd o factură intenţională?

Răspunsul la această întrebare — dacă vom reuşi să-l dăm — ne va duce la miezul însuşi al problemei neintenţionalităţii în artă. Am spus că intenţia este în stare să biruie contradicţiile dintre diversele elemente astfel încît şi o neconcordanţă semantică poate să ne pară intenţională. Să presupunem, de exemplu, că o anumită componentă a poeziei, să zicem vocabularul, va face asupra receptorului o impresie de limbaj „inferior", sau chiar vulgar, în timp ce tema îşi va dezvălui un altfel de accent semantic, să zicem liric, sensibil. Este posibil ca cititorul să găsească o sinteză a acestor elemente contrarii (un

lirism stăpînit cu *premeditare*), dar mai este posibil ca ideea lui de lirism să fie atît de riguroasă încît să nu poată ajunge la o sinteză. Ce se întîmplă în cele două cazuri? În primul caz, atunci cînd cititorul este capabil să reunească contrariile într-o sinteză, contradicția apare ca o antinomie *internă* (una din antinomiile interne) a respectivei structuri poetice; în cel de al doilea caz, contradicția rămîne exterioară structurii, vocabularul vulgar apare în contradicție nu numai cu tema de coloratură lirică, ci și cu întreaga structură a poeziei; o parte contra tuturor celorlalte părți ale întregului. Receptorul apreciază această parte, opozitivă în raport cu toate celelalte, drept o chestiune extraartistică, iar sentimentele generate de această discordanță vor fi și ele „extraartistice", adică decurgînd nu din operă ca semn, ci din operă ca lucru. Este posibil, chiar probabil, că aceste sentimente nu vor fi deloc plăcute; dar nu asta contează în momentul de față; sigur este că elementul care se opune tuturor celorlalte va fi apreciat ca un element de *neintenționalitate* în respectiva operă de artă. Cazul pe care l-am relatat aici nu este fictiv. Ne-am referit la poezia lui Neruda din perioada tinereții, despre care F. X. Šalda a scris în cunoscutul său studiu *Aleea visului și meditației la mormîntul lui Neruda*: „Sînt la Neruda strofe și versuri care au stat în vremea apariției lor pe muchea dintre îndrăzneală și ridicol și în prima clipă au tremurat pe cîntarul hîrtiei în incertitudine între una și alta. Astăzi însă ne scapă sensul lor, cu destulă greutate ne dăm seama acum ce a fost temerar în versurile lui: au biruit, s-au încetățenit, au devenit bun comun, și astfel noi am pierdut contactul cu forța lor directă putînd să ne-o imaginăm doar în reflex... Astfel, cîndva nu erau departe de ridicol aceste două strofe, luate din două poezii mai vechi ale lui Neruda, în care se exprimă tragedia tipică a unui suflet tînăr și mîndru, prizonier al unei epoci goale și

leneşe, înăbuşindu-se de plinul vieţii sale lăuntrice inutile şi nefolosite, strofe ale căror curgere amară mulţi dintre noi o îngînăm dacă nu cu buzele, măcar cu inima :

Z uzlíčku boty čouhají
a mají podšvy silné,
vždyť jsem si na ně kůži dal
z své pýchy neúchylné.

. . . . . .

V chladné trávě, v palných snech svých
zas se povyválím,
mysle, jak as rok zas žití
marně prozaháním".

[Tari încălţări am în boccea,/le-am încercat tăria,/ la tăbăcit, mi-am pus în ele/ şi pielea şi mîndria.

Prin ierburi reci, visînd fierbinte /am să mă tăvălesc,/ din viaţă dar eu înc-un an/am să mai irosesc.]

F. X. Šalda, *Boje o zítřek* [*Lupta pentru viitor*], 1915—1922, p. 67.

În cuvintele lui Šalda este surprinsă într-un mod admirabil oscilaţia între intenţie şi nonintenţie care se manifestă într-o operă poetică rămasă neobişnuită şi neuzată pînă în zilele noastre. Versurile lui Neruda „au stat în vremea apariţiei lor pe muchea dintre îndrăzneală şi ridicol şi în prima clipă au tremurat pe cîntarul hîrtiei în incertitudine între una şi alta". „Îndrăzneala" este sentimentul laturii intenţionale, a intenţiei reflectate în interiorul structurii, „ridicolul" îşi are sorgintea în nonintenţie : această latură se resimte ca fiind în afara structurii, ca ceva involuntar. Chiar dacă atitudinea generală a receptorului faţă de operă este călăuzită de strădania de a concepe opera ca pe o unitate semantică perfectă, rezultată dintr-o intenţie unică, nu înseamnă că opera

capitulează fără rezerve în fața acestei dorinți. Oricînd este posibil ca una dintre componentele operei să opună o rezistență atît de vehementă efortului depus de receptor, încît să rămînă în afara unității semantice a celorlalte.

Nonintenția, atunci cînd este resimțită puternic de receptor, produce întotdeauna o impresie de ruptură profundă, despicînd chiar impresia generată de operă. O demonstrează sugestiv critica pe care Tomíček o face poemului *Máj* de Mácha: „[Poetul] înveșmîntîndu-se în flori multicolore, s-a aruncat într-un vulcan stins sau, mai bine zis, poemul lui este zgură zvîrlită printre flori dintr-un vulcan stins. În flori putem afla și aflăm încîntare, dar nicidecum nu ne poate încînta un meteor stins, zvîrlit din haosul lăuntric. De aceea, nu găsim aici nimic frumos, înviorător, nimic poetic în sensul riguros al acestui cuvînt". Meteor zvîrlit de vulcan — flori frumoase, poezie și contrariul poeziei, cam așa își exprimă impresia provocată de ceea ce în opera lui Mácha îi părea primejdios de direct, fapt de viață, ceva ce se adresa omului în mod direct fără mijlocirea semnului estetic. Întrucîtva diferit sesizează această contradicție Chmelenský în critica sa: în timp ce Tomíček vede nonintenția în latura meditativă a poemului lui Mácha, Chmelenský o găsește în latura tematică. Cu toate acestea, impresia de dedublare, de despicare radicală este aceeași: „*Máj* — cel puțin *pe mine* — mă jignește peste măsură; îmi întorc privirea cu dezgust de la un spînzurat și de la un înger atît de nepoetic damnat. Cu toate că domnul Mácha a sădit jur-împrejur minunate flori, a agățat tablouri frumoase în rame aurite, totuși aromele florilor și strălucirea tablourilor sale nu izbutesc să acopere duhoarea și legănarea banditului răpus în streang, nici să ascundă ochiului nostru roata și spînzurătoarea cea îngrozitoare, chiar dacă în spatele lor stă poetul". (Ambele critici citate după *Vybrané spisy K. Sabiny* [*K. Sabina, Opere alese*], II, 1912, p. 88 n.). Și Chmelenský simte, așadar, în *Máj* o contradicție între elementele artistice intenționale și

ceea ce acţionează ca extraartistic, nemijlocit, „duhoarea şi legănarea banditului răpus în ştreang", „roata şi spînzurătoarea cea îngrozitoare" nefiind pentru el simplă recuzită poetică, ci, fără îndoială, realitate chinuitoare.

Soarta oricărei nonintenţii este însă ca, în timp, să se transmute în interiorul structurii artistice a operei, începînd să fie simţită ca parte a ei şi transformîndu-se în intenţie. Cazul lui Neruda ne-o demonstrează cu suficientă claritate şi Šalda ne arată desluşit că „astăzi la Neruda ne scapă sensul" acestor realităţi; „[versurile lui Neruda] au biruit, s-au încetăţenit, au devenit bun comun, şi astfel noi am pierdut contactul cu forţa lor directă, putînd să ne-o imaginăm doar în reflex". Dar dacă o operă de artă supravieţuieşte timpului cînd a apărut, dacă după o anumită vreme începe să acţioneze din nou ca ceva viu, în acest caz se trezeşte din nou în ea nonintenţia, fiindcă tocmai nonintenţia ne face să simţim opera de artă ca pe o realitate imperios nemijlocită. Foarte sugestivă în acest sens este opera lui Mácha. Mult timp după apariţia sa, la aproape o sută de ani de la naşterea poetului, poemul *Máj* incită la judecăţi aşa de polemice de parcă ar fi vorba de o operă recentă. Avem în vedere studiul lui J. Kampr, *K. H. Mácha*, din *Literatura česká XIX. století* [Literatura cehă în secolul al XIX-lea] (vol. III, partea I, Praga, 1905, p. 26 şi urm.).

Pentru Kampr elementele neintenţionale din poemul lui Mácha nu sînt aceleaşi ca pentru Chmelenský, cadavrul, locul execuţiei etc., fiindcă toate astea erau privite în epoca de mai tîrziu, de după Mácha, ca o simplă recuzită romantică; nu se considera neintenţională nici latura reflexivă a poemului, nihilismul lui metafizic incitator, deoarece reflecţiile s-au absorbit cu timpul în structura poetică a poemului, iar caracterul lor contrapus descrierilor de natură era socotit de generaţiile de după Mácha doar ca o problemă de contrast poetic de efect; apare însă o altă neintenţionalitate — anume lipsa de unitate, caracterul fragmentar al temei, lucruri ce nu-i deranjau

pe contemporanii care trăiau într-o atmosferă romantică. Kampr este sincer indignat de această lipsă de unitate: „Aici [în poemul *Máj*] totul este neclar, cețos, totul atîrnă între cer și pămînt. Nu știm dacă fata, care stă pe malul lacului și căreia prietenul iubitului ei Vilém îi aduce vestea că a doua zi Vilém va fi executat, fiindcă l-a ucis pe seducătorul ei și propriul său tată, a avut vreo relație erotică cu tatăl lui Vilém sau a fost numai o victimă a unei greșeli, întîmplări sau intrigi fatale. Ne surprinde că Jarmila, precum se pare, n-are idee că iubitul ei l-a ucis pe seducător, cu toate că «trecut-au de atunci, da, zile douăzeci», adică de la ultima lor întîlnire. Abia din gura unui străin, care o mai și ocărăște, află de această năpastă. Misterioasă este și figura lui Vilém...". Kampr continuă cu enumerarea inadvertențelor ce dăunează unității semantice a temei, pentru noi este însă suficient atît cît am citat ca să ne dăm seama că la optzeci de ani de la apariția poemului nonintenția se simte din nou, deși în alt fel și fiind, de fapt, vorba de o altă nonintenție decît aceea pe care o percepeau contemporanii. Se simte din nou ca element supărător, ceea ce înseamnă că perceperea ei este intensă. Cazul este interesant pentru că putem urmări și fazele ulterioare de evoluție — cum nonintenția, recent dobîndită de poezia lui Mácha, începe să se transforme iarăși în intenție — continuînd să acționeze ca element de efect, dar, în această ultimă fază, ca parte integrantă a structurii poetice. Cam la douăzeci de ani după Kampr, descoperim la un poet contemporan următoarea concepție asupra structurii tematice la Mácha (citatul se referă însă la povestirea *Křivoklad*): „Nu încape îndoială că scena [din *Křivoklad*] începe din clipa cînd regele este trezit, într-o după amiază, de tropăitul calului și descoperă existența Miladei și că se încheie în clipa cînd rostește cuvintele: «Bună noapte, miez-de-noapte!» și ridică mîna spre turnul de întemnițare; scena este de efect poetic. Știm, de asemenea, ce anume naște acest efect: raporturile

dintre diversele părţi insuficient motivate, condensarea lor nebănuită, surprinzătoarea lor dramatizare şi substituire... Într-adevăr, scena citată are un pregnant caracter oniric, poartă pecetea unor deformaţii specific onirice. De-abia după ce am terminat de citit povestirea ajungem să ne explicăm scena : călăul era iubitul frumoasei Milada, care în scena descrisă ni se înfăţişează ca fantomă, iar tatăl lui — copil neligitim al ultimului Přemyslovec, aşa încît cuvintele « O, rege ! Noapte bună » se adresau, aşa cum bănuim după ce am terminat de citit *Křivoklad*, călăului şi nu regelui Václav. Această explicaţie nu schimbă însă cu nimic aspectul oniric al scenei de care ne-am ocupat, aşa cum nu se schimbă cu nimic structura visului după ce am izbutit să aflăm din ce elemente de realitate se compune". Din aceste concluzii reţinem faptul că într-o apreciere pozitivă apare totuşi ideea după care „raporturile dintre diversele părţi sînt insuficient motivate", un fapt care îl irita şi pe Kampr; mai mult, aici este subliniată şi neintenţionalitatea procedeului, de astă dată interpretată ca o consecinţă a proceselor psihice inconştiente ale autorului.

Exemplele pe care le-am dat ne-au demonstrat că neintenţionalitatea, atunci cînd este privită din punctul de vedere al receptorului, apare ca un sentiment de dedublare a impresiei, sentiment care are ca bază obiectivă imposibilitatea unificării semantice a unei părţi cu ansamblul structurii operei. A reieşit cu claritate mai ales din exemplul poeziei lui Neruda, aşa cum (de pe poziţii de receptor) este interpretată de Salda. Şi la Mácha, interpretat de criticii contemporani lui, este vorba, în esenţă, de un fenomen similar : anumite elemente tematice le-au părut contemporanilor incompatibile cu alte elemente tematice; mai tîrziu, în concepţia asupra operei lui Mácha se manifestă incompatibilitatea semantică dintre semnifi-

cația exprimată și cea neexprimată.[9] Vorbind despre Neruda, Salda arată foarte deslușit cum nonintenția are tendința de a deveni intenție, cum un element exclus din structură tinde să devină parte a acesteia. Arătînd cele două concepții succesive asupra nonintenției în opera lui Mácha (mai bine-zis reapariția nonintenției sub altă înfățișare), am văzut că, din punctul de vedere al receptorului, nonintenția nu constituie cîtuși de puțin un atribut categoric și etern al operei; în decursul timpului, elementele care ne apar ca neintenționale pot fi diferite. De aici rezultă un lucru, pe care l-am subliniat dealtfel în repetate rînduri: că între nonintenția considerată din punctul de vedere al autorului (fie că este vorba de o reală lipsă de intenție, ori de nonintenție înglobată de autor cu premeditare în opera sa) și nonintenția considerată din punctul de vedere al receptorului nu există o relație directă și imuabilă și că însăși alcătuirea operei, în care receptorul va resimți intenția sau nonintenția, permite, sub acest aspect, interpretări diferite.

Pe baza celor două feluri de nonintenție, percepută succesiv de diferite generații în opera lui Mácha, ni s-a demonstrat că nonintenția pe care receptorul o consideră

---

[9] Dubla semnificație, exprimată și neexprimată, este o însușire generală a structurii semantice nu numai a operei literare, ci și a oricărui act lingvistic în genere. Contribuția semnificației neexprimate poate să fie diferită în structura semantică a actului (așa, de exemplu, exprimarea științifică urmărește, de regulă, ca această contribuție să fie cît mai redusă, în timp ce, dimpotrivă, ponderea sensului neexprimat este considerabilă în convorbirile curente; uneori se folosește cu intenție semnificația neexprimată și în alte sfere decît poezia — de pildă, în limbajul diplomatic ș.a.m.d.).

Raportul dintre semnificația exprimată și cea neexprimată este foarte diferit; uneori semnificația neexprimată intră în contextul semnificației exprimate aproape în întregime, alteori este îndepărtată de acest context, eventual își formează propriul său context care se desfășoară paralel cu sensul exprimat, interferîndu-se cu el numai în anume puncte, singurele care pot avertiza pe cititor asupra prezenței contextului neexprimat, fără a-l informa însă și asupra desfășurării acestuia. Literatura poate să utilizeze cu mare succes raportul dintre exprimat și neexprimat pentru a-și realiza intențiile (consecvent în această direcție a fost simbolismul), dar semnificația neexprimată poate, de asemenea, cum am văzut în cazul operei lui Mácha, să actioneze asupra receptorului ca ceva neintențional, opus sensului exprimat intențional.

a fi condiţionată de *operă*, furnizată în mod obiectiv de structura operei, nu este în mod categoric, fără echivoc, predeterminată de această structură; şi cu atît mai puţin este de presupus că ceea ce pare neintenţional în operă a fost considerat astfel şi de generaţia respectivă.

Toate exemplele de nonintenţie pe care le-am dat pînă acum s-au referit la opere care au supravieţuit timpului cînd au apărut, deci la valori durabile, dar am văzut în acelaşi timp cum elementele percepute în ele ca neintenţionale au fost nu o dată apreciate negativ. De aceea, se naşte întrebarea dacă nonintenţia este în dauna sau în folosul operei de artă şi care este raportul dintre ea şi valoarea artistică. Dacă ne situăm pe poziţia că menirea artei este de a provoca plăcerea estetică, nu încape discuţie că nonintenţia reprezintă un factor negativ care tulbură plăcerea estetică; evident, plăcerea rezultă din unitatea multilaterală a operei, o unitate pe cît posibil armonioasă; elementul de neplăcere este în mod necesar introdus în structura operei chiar de antinomiile din interiorul ei; cu atît mai mult vor intensifica acest sentiment antinomiile care atentează la unitatea de fond a structurii (inclusiv a structurii semantice), opunînd o parte tuturor celorlalte părţi. În acest fel ne explicăm repulsia care însoţeşte cazurile de nonintenţie necamuflată (şi încă nebanalizată) în artă. Am arătat însă de mai multe ori că neplăcerea estetică nu este un fapt extraestetic — extraestetică este numai indiferenţa estetică — precum şi că neplăcerea estetică este opusul dialectic al plăcerii estetice şi, în esenţă, o componentă omniprezentă a efectului estetic.

Să mai adăugăm că neplăcerea provocată de nonintenţie este, de fapt, doar un fenomen secundar ce apare în legătură cu împrejurarea că în impresia furnizată de operă se dă o luptă între sentimentele legate de opera artistică ca semn, adică sentimentele estetice, şi sentimentele „reale", adică sentimente care acţionează ca

realitate nemijlocită, realitate față de care omul este obișnuit să acționeze direct și să se lase influențat direct de ea.

Cu aceasta ajungem la miezul chestiunii, la esența sau mai degrabă la eficiența nonintenției ca factor de receptare a operei de artă: caracterul nemijlocit pe care îl au acele elemente ce stau în afara unității operei și care acționează deci nemijlocit asupra receptorului transformă opera de artă dintr-un semn autonom într-o realitate imediată, într-un lucru. Ca semn autonom, opera de artă se înalță deasupra realității; intră în relație cu ea numai ca întreg, în mod figurat: orice operă de artă este pentru receptor o reflectare metaforică a realității ca întreg și ca una din diversele realități trăite de el. În fața faptelor și întîmplărilor oglindite în opera de artă, receptorul este mereu conștient că „e vorba de sentimente trecătoare, că lumea este « propriu-zis » așa cum o știe el, independent de trăirile de asemenea natură, că tot ce simte (în fața operei de artă), oricît de minunat ar fi, este și va rămîne un vis frumos" (F. Weinhandl, *Über das aufschlissende Symbol* [*Despre simbolul exclusiv*], Berlin, 1929, p. 17). Aici, în această „irealitate" fundamentală a operei de artă, își au originea teoriile estetice despre artă ca iluzie (K. Lange) sau ca minciună (F. Paulhan). Nu este lipsit de însemnătate faptul că aceste teorii pun accentul pe natura semiotică și pe caracterul unitar al operei de artă. Iată ce scrie Paulhan: „A adopta o atitudine estetică față de un lucru... înseamnă a izola acest lucru de lumea reală, a-l transfera într-o lume imaginară și fictivă, ignorînd tacit ori explicit însușirile reale ale acestuia ca și scopul pentru care a fost realizat și folosit; înseamnă a-l aprecia pentru frumusețe și nu pentru utilitate sau autenticitate... Este posibil să avem o atitudine artistică față de o locomotivă. Dar în acest caz nu ne vom folosi de viteza și forța ei pentru a umbla după treburile noas-

tre, sau pentru a admira peisajul, ci ne vom concentra atenţia asupra modului de funcţionare a mecanismului ei, a cazanului, pîrghiilor şi roţilor, asupra focului şi cărbunilor, vom studia alcătuirea şi dependenţa reciprocă a pieselor, activitatea specifică a fiecăreia dintre ele, convergenţa şi ordinea sistematică în care sînt aranjate; vom observa unitatea eficientă a ansamblului, lunga şi greoaia înşiruire de vagoane şi vom înţelege totodată funcţia socială a locomotivei... Locomotiva va deveni pentru noi simbolul unei întregi civilizaţii umane... Observînd întreg acest sistem din punctul nostru de vedere, fără a ne gîndi cum să-l folosim pentru satisfacerea nevoilor noastre sau ce învăţăminte să tragem din el, ce informaţii veridice să dobîndim, admirînd pur şi simplu armonia sa lăuntrică şi frumuseţea specifică, vom gîndi şi simţi în mod artistic" (*Mensonge de l'art*, Paris, 1907, p. 75).

În această ordine de idei este necesar să ne referim pe scurt şi la teoriile care îşi fundamentează concepţia asupra esteticului şi artei pe sentimente. Sentimentul, cu toate că reprezintă un aspect foarte vizibil al atitudinii estetice, mai ales a receptorului, reprezintă totodată, pe de altă parte, reacţia cea mai directă, cea mai nemijlocită a omului la realitate. Iată de ce o teorie a esteticului, fundamentată pe sentimente, se loveşte de obstacole izvorîte din necesitatea de a împăca într-un fel oarecare „dezinteresul" (rezultat din natura semiotică a operei de artă) cu *interesul* părtinitor, caracteristic pentru sentiment. S-a încercat să se concilieze prin aceea că sentimentele „estetice", în înţelesul propriu al cuvîntului, au fost declarate sentimente legate de reprezentări, spre deosebire de sentimentele „grave" (*Ernstgefühle*), legate de realitate: „Starea estetică a subiectului este, în fond, sentimentul (plăcut sau neplăcut) legat de o reprezentare sugestivă-intuitivă, în aşa fel încît această reprezentare constituie premisa psihică a sentimentului.

Sentimentele estetice sînt sentimente de reprezentare (*Vorstellungsgefühle*)", scrie unul dintre principalii exponenți ai esteticii psihologice, fundamentate pe sentimente, St. Witasek, în lucrarea *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* [Elemente de estetică generală] (Leipzig, 1904, p. 181). Alți teoreticieni vorbesc chiar de „sentimente iluzorii" sau de „iluzia sentimentelor", adică de simple „reprezentări ale sentimentelor" sau despre sentimente „conceptuale" — *Begriffegefühle* (K. Lange, *op. cit.*, pp. 97 și 103 și urm.); alții încearcă să soluționeze dificultatea prin introducerea conceptului de sentimente „tehnice" (adică sentimente legate de structura artistică a operei), pe care o proclamă esență propriu-zisă a esteticului. Pentru noi este interesant de reținut că și aceste teorii, care își fundamentează teoria asupra esteticului pe emoții, scot în evidență prăpastia dintre opera de artă și realitate.

Nu am citat concepțiile iluzionismului sau ale emoționalismului estetic pentru a le accepta sau a le critica. Cu toate că astăzi unilateralitatea lor este evidentă, nouă ne-au servit doar ca argument că opera de artă, în măsura în care o percepem ca semn estetic autonom, ne apare fără un contact *direct* cu realitatea, și nu numai cu realitatea exterioară, ci și — înainte de toate — cu realitatea psihologică a receptorului — de unde acel „univers imaginar și fictiv" la Paulhan și *Scheingefühle** la Witasek. Dar cu aceasta nu se epuizează întreaga arie a artei, întreaga ei forță de acțiune. Acest lucru îl simt și esteticienii iluzionismului: „Chiar și arta cea mai idealistă și cea mai abstractă este adesea perturbată de elemente reale și umane. Simfonia trezește tristețe, veselie, dragoste sau disperare. Nu asta este menirea cea mai înaltă a artei, dar în acest fel se manifestă natura noastră", scrie Paulhan (op. cit., p. 99). Același autor scrie în altă parte: „Nu trebuie să ne așteptăm ca arta

* Sentimente aparente.

să neînfăţişeze viaţa în mod absolut armonios ; uneori, în artă, viaţa va fi mai puţin armonioasă decît este viaţa reală ; dar în anumite clipe această viaţă va corespunde mai exact unor nevoi refulate, la un moment dat considerabil de agitate" (p. 110). În aceste cuvinte este surprinsă cu multă acuitate oscilaţia operei de artă între semn şi realitate, între acţiunea mediată şi directă. E nevoie însă de o analiză mai detaliată a acestei „realităţi". În primul rînd, nu este vorba de o *reflectare* mai exactă sau mai puţin exactă a realităţii, mai concretă sau mai puţin concretă, mai „ideală" sau mai „realistă", ci, precum am spus, de raportul dintre operă şi viaţa psihică a receptorului. Este limpede, de asemenea, că fundamentul acţiunii semiotice a operei de artă rezidă în unificarea ei semantică, în timp ce fundamentul „realităţii" ei, al caracterului nemijlocit constă în ceea ce se opune, în interiorul operei, unificării semantice, sau, cu alte cuvinte, în ceea ce se resimte în operă ca neintenţional. Numai nonintenţia este capabilă să facă o operă atît de misterioasă în ochii receptorului, misterioasă ca orice obiect căruia nu-i cunoaştem destinaţia; numai nonintenţia, prin opoziţia sa faţă de unificarea semantică, este în stare să incite pe receptor la activitate ; numai nonintenţia, care — neputînd fi controlată — deschide calea celor mai variate asociaţii, poate să pună în mişcare întreaga experienţă de viaţă a receptorului, toate tendinţele conştiente şi subconştiente ale personalităţii receptorului. Or, prin toate acestea, neintenţionalitatea înglobează opera de artă în sfera de interese vitale ale receptorului, dă operei o forţă pe care n-ar putea-o dobîndi ca simplu semn cu trăsături în spatele cărora s-ar simţi mereu intenţia altcuiva decît cea a receptorului. Dacă arta ne apare mereu nouă, mereu alta, principala cauză rezidă în neintenţionalitatea care se resimte în operă. Dar cu fiecare nouă generaţie artistică, cu fiecare personalitate artistică şi, într-o

anumită măsură, cu fiecare operă se reînnoiește și intenționalitatea. Din studiul teoriei contemporane a artei știm destul de precis că, în pofida acestei permanente reînnoiri, reînnoirea intenției nu este niciodată în artă absolut neașteptată și neprevăzută: structura artistică evoluează în serie neîntreruptă și fiecare nouă etapă nu-i decît o reacție la etapa precedentă, doar o transformare *parțială* a ei. Nonintenția nu evoluează cu continuitate vizibilă: ea *apare* ori de cîte ori se naște o neconcordanță între structură și organizarea de ansamblu a faptului artistic care, într-un anume moment, constituie expresia structurii. Atunci cînd noile curente artistice — de orice fel, chiar și cele foarte „nerealiste" — în lupta lor contra curentelor de pînă atunci proclamă că vor să reînnoiască în artă senzația realității, sentiment anemiat de curentele mai vechi, ele nu fac de fapt decît să reînvie nonintenția, necesară dacă vrem ca opera de artă să fie percepută ca ceva de importanță vitală.

Ar putea să pară frapant că neintenționalitatea — despre care afirmăm că prin intermediul ei se realizează contactul operei cu realitatea, devenind chiar parte a realității — este (cum rezultă din exemplele mai sus citate) apreciată negativ: tot ceea ce produce asupra receptorului impresia că ar perturba unitatea semantică a operei este reprobat. Atunci cum este posibil ca nonintenția să fie socotită o componentă esențială a impresiei pe care o face opera de artă asupra receptorului? Nu trebuie să uităm că nonintenția este tratată ca un element perturbant numai de către o anumită concepție despre artă, concepție care s-a format mai ales începînd cu Renașterea și a culminat în secolul al XIX-lea. Este vorba de concepția după care unitatea semantică constituie criteriul fundamental de apreciere a operei de artă. În această chestiune arta medievală avea o cu totul altă atitudine, sau mai bine spus: atitudinea receptorului față de artă era cu totul alta. Ca dovadă

vom cita o observaţie de detaliu, dar semnificativă, făcută cu privire la *Viaţa sfîntului Simeon* (povestire din *Vieţile sfinţilor părinţi*) în ediţia lui Vilikovský, *Proză din epoca lui Carol al IV-lea* (1938, p. 256): „În versiunea cehă [a acestei povestiri] lipseşte înfăţişarea şederii lui Simeon la mănăstire şi chinurile pe care le îndură acolo, adică faptele care motivează în textul latin fuga lui de la mănăstire şi teama stareţului pentru soarta lui; este interesant că pe nici unul dintre copiştii celor cinci manuscrise vechi — ca, dealtfel, poate nici pe cititori — nu i-a deranjat lipsa motivaţiei". Este vorba de o perturbare fundamentală a unităţii semantice, de disoluţia unităţii temei (am explicat acest gen de perturbare mai sus ca o disproporţie între sensul exprimat şi cel neexprimat), şi totuşi, copiştii preiau unul de la celălalt această perturbare pe care o consideră firească, cum probabil o considerau şi cititorii. Şi în literatura populară încălcarea unităţii semantice este un fenomen curent: foarte adesea putem găsi în poezia populară, aşezate una lîngă alta, strofe care preamăresc un anume lucru sau persoană şi strofe care le ironizează; comicul şi gravitatea stau adesea atît de aproape şi fără nici o punte între ele, încît atitudinea generală din poezie poate să rămînă neclară; pe receptor aceste rapide salturi semantice evident nu-l deranjează; mai degrabă neprevăzutul (amplificat de posibilitatea unor permanente modificări improvizate) leagă cîntecul, în timpul prezentării lui, de situaţia reală: dacă el este adresat unei persoane de faţă (de exemplu cîntecele interpretate de solişti la petrecerile cu dans, sau cîntecele care fac parte din anumite ritualuri), schimbarea bruscă a aprecierii poate să atingă foarte eficient — în sens bun sau rău — persoana vizată. Să amintim de amestecul pestriţ de elemente stilistice eterogene în arta populară, disproporţiile dintre diversele părţi în pictura şi sculptura populară (K. Šourek aduce ca exemplu dispropor-

ția, ca mărime și ca accent, între diversele părți ale corpului, deformările chipului în plastica și pictura populară). Toate acestea se înfățișează receptorului ca lipsă de unitate a operei, ca nonintenție, și au fost catalogate drept stîngăcie de cei care priveau arta populară de pe pozițiile artei înalte; numai că pentru o receptare adecvată a artei populare această nonintenție reprezintă o parte integrantă a impresiei. Deci, e clar acum că nonintenția reprezintă un element negativ numai pentru modul de receptare cu care sîntem deprinși, dar, după cum vom avea prilejul să vedem, este vorba de un element numai *aparent* negativ.

Am văzut, pe baza exemplelor din Racine și Mácha, că ceea ce contemporanii considerau a fi „greșeală" a devenit mai tîrziu o componentă firească a efectului operei (de îndată ce elementul care se opunea celorlalte, refuzînd să intre în unitate cu ele, s-a transmutat, pentru receptor, în *interiorul* structurii operei). Și, cert lucru, nu este o îndrăzneală prea mare să afirmăm că tocmai repulsia pe care nonintenția puternic resimțită a trezit-o în receptor poate constitui o mărturie că opera a acționat viu asupra receptorului, că a fost resimțită ca ceva mai nemijlocit decît este simplul semn. Pentru a accepta această idee, este suficient să fim de acord că plăcerea estetică nu constituie nicidecum atributul unic și indubitabil al esteticului și că numai îmbinarea dialectică dintre plăcere și neplăcere dă plenitudine impresiei artistice.

După toate cîte am spus despre neintenționalitate ar putea să se nască impresia că noi o considerăm (privită din punctul de vedere al receptorului și nu al autorului) drept ceva mai important și mai esențial pentru artă decît intenționalitatea, că, găsind în ea explicația pentru forța cu care acționează opera de artă asupra receptorului, vrem să proclamăm elementul neintențional în impresia generată de opera de artă drept un lucru

mai de dorit decît momentul unității semantice, adică al intenției. Dar aceasta ar fi o eroare provocată involuntar de faptul că expunerea noastră, polemizînd cu o concepție curentă, a plasat neintenționalitatea într-o lumină prea puternică. Trebuie să atragem atenția încă o dată și să subliniem afirmația fundamentală de la care am pornit, și anume că opera de artă este prin esența sa un semn, un semn autonom care ne îndreaptă luarea-aminte către organizarea sa internă. Or, această organizare internă este *intențională*, atît din punctul de vedere al autorului cît și al receptorului, și, din acest motiv, intenționalitatea este factorul de bază, sau, să zicem, factorul nemarcat al impresiei pe care o degajă opera de artă. Neintenționalitatea poate fi percepută numai pe fundalul intenționalității: senzația de neintenționalitate poate să apară pentru receptor numai atunci cînd se pun obstacole în calea eforturilor lui de a realiza unitatea semantică a operei. Am spus, de asemenea, că opera de artă, prin ce are ea neintențional, amintește de realitatea naturală, neprelucrată de om; trebuie să adăugăm însă că și într-o autentică realitate naturală, de pildă un colț de piatră, o bucată de stîncă, o ramură sau rădăcină de formă izbitoare etc., putem simți neintenționalitatea ca o forță activă cu influență asupra sentimentelor și capacității noastre asociative, dacă ne apropiem de asemenea realități cu dorința de a le concepe ca semn cu semnificație unică (adică unificate semantic). Un exemplu sugestiv îl oferă așa-numitele *mandragore*, forme de rădăcini cărora li se dă o tentă de unitate semantică prin aceea că, cel puțin în parte, cît de puțin, sînt „retușate" artistic: se obține astfel un produs particular care, menținîndu-și caracterul de accident al realității naturale și, în consecință, caracterul proponderent neunificat din punct de vedere semantic, silește cu toate acestea pe receptor să le privească ca pe niște reprezentări de figuri ome-

nești, deci ca pe niște semne. Cu alte cuvinte, neintenționalitatea este fenomen secundar al intenționalității și s-ar putea spune chiar că este un gen aparte de intenționalitate : impresia de neintenționalitate apare la receptor acolo și atunci cînd eșuează efortul de unificare semantică, de reducere a întregului produs artistic la un sens unic și unitar. Intenționalitatea și neintenționalitatea, deși se află într-o permanentă tensiune dialectică, sînt, în esență, unul și același lucru ; opusul mecanic, nu dialectic, al *amîndurora* este indiferența semantică despre care se poate vorbi cînd o anumită parte sau componentă a operei este indiferentă pentru receptor, cînd se situează în afara efortului de unificare semantică[10].

Analizînd mai în detaliu relația dintre intenție și nonintenție în artă, am înlăturat neînțelegerile posibile cu privire la rolul pe care îl au acești factori ai impresiei produse de opera de artă. E bine totuși să mai adăugăm că tocmai datorită naturii sale dialectice, raportul dintre intenție și nonintenție în impresia artistică este foarte schimbător în cursul evoluției concrete a artei și supus unor frecvente oscilații : uneori se pune accent mai mare pe intenție, alteori pe nonintenție. Dar acesta este numai un mod foarte schematic de a prezenta lucrurile : raporturile între ele pot fi foarte variate, fiindcă nu depind numai de preponderența cantitativă a uneia sau alteia, ci și de nuanțele calitative pe care le dobîndesc. Varietatea acestor nuanțe este practic inepuizabilă, o analiză mai amănunțită ar duce la o clasificare a lor pe tipuri mai generale. Așa, de exemplu, intenția

---

[10] De asemenea, pentru cel care contemplă un tablou, rama poate fi indiferentă, dar sînt cazuri cînd rama intră în structura semantică a operei : în pictura olandeză sînt frecvente cazurile de tablouri pe lemn cu ramă dublă : una care formează o parte a tabloului și o alta, în relief, care este însăși placa de lemn înrămată ; dar și o ramă „adevărată" — de regulă indiferentă față de structura semantică a tabloului — poate deveni componentă a acestuia ; a se vedea cazurile, deloc rare în pictura *secesion*, cînd imaginea (sub formă de pictură sau sculptură) continuă și pe ramă, depășind suprafața propriu-zisă a tabloului.

poate să pună într-un caz accentul pe unitatea semantică cea mai simplă cu putinţă, eliminînd sau estompînd pe cît este posibil toate contradicţiile (ca în epocile de clasicism), în alte cazuri poate să se realizeze ca forţă care biruie antinomii evidente şi accentuate cu bună ştiinţă (arta după războiul mondial); nonintenţia poate să se bazeze uneori pe asociaţii semantice neaşteptate, alteori pe răsturnări bruşte de apreciere etc. Fireşte, raportul dintre intenţie şi nonintenţie se modifică împreună cu fiecare schimbare a aspectului unuia sau a ambilor factori în discuţie.

În sfîrşit, trebuie să menţionăm şi o altă neînţelegere posibilă, referitoare însă, de data aceasta, la raportul dintre problema neintenţionalităţii în opera de artă şi chestiunea funcţiilor extraestetice ale artei. Fiindcă, în cursul acestui studiu, intenţionalitatea a fost înfăţişată ca un fenomen îndeaproape înrudit cu eficacitatea estetică a operei, iar neintenţionalitatea ca un element de legătură între operă şi realitate, ar putea să se producă o substituire a problemei neintenţionalităţii cu problema funcţiilor extraestetice sau chiar confundarea acestor două probleme. Dar nu aceasta a fost ideea noastră. Funcţiile extraestetice ale artei — mai ales funcţia practică, în cele mai diverse nuanţe ale ei, ţinteşte către o realitate care se află dincolo de operă — fac ca opera de artă să acţioneze asupra realităţii, dar nu transformă opera într-o realitate nemijlocită, ci îi conservă natura semiotică. Opera de artă îndeplineşte funcţii extraestetice în calitatea sa de semn; sub influenţa unei funcţii extraestetice unidirecţionate, ea devine mai nemijlocită decît este ca semn pur estetic. Funcţiile extraestetice intră în conflict cu funcţia estetică, nu însă cu procesul de unificare semantică. O dovedeşte faptul că adaptarea vizibilă a unei opere de artă la una din funcţiile extraestetice poate deveni parte integrantă din structura estetică şi semantică a operei. Antinomia dintre intenţie şi nonintenţie este cu totul altceva decît antinomia din-

tre funcțiile extraestetice și funcția estetică. O funcție extraestetică poate deveni parte integrantă din neintenționalitatea ce se degajă dintr-o anume operă, dar numai în cazul cînd se înfățișează receptorului ca ceva neunificabil cu restul structurii semantice a operei; tendința spre o astfel de neintenționalitate a unei funcții extraestetice (firește din punctul de vedere al receptorului) se poate vedea în literatura cehă în povestirile lui František Pravda, a căror tendință moralizatoare cititorul o simte ca pe ceva străin de aspectul obiectiv al narațiunii și al caracterizărilor: „În întreaga sa activitate, František Pravda ne apare ca un autor catolic de scrieri destinate almanahurilor populare, predicator și teolog pragmatic în beletristică, un moralist acerb și educator devotat poporului; pe de altă parte el se distinge printr-o profundă preferință pentru zugrăvirea unor figuri pitorești din popor, printr-un simț acut pentru specificul vieții oamenilor de la țară pe care ni-i înfățișează într-o manieră de un emoționant primitivism și cu amplitudine epică", scrie despre František Pravda Arne Novák (*Literatura XIX. století* [Literatura secolului al XIX-lea], III, p. 124). Așadar, funcțiile extraestetice devin doar uneori parte integrantă a neintenționalității; nu există o înrudire principială între ele și nonintenție în opera de artă.

Cu această lămurire a unor posibile neînțelegeri ce s-ar putea naște din unele formulări cuprinse în studiul nostru, care în scopul clarității expunerii simplifică prea complicata stare a lucrurilor, am ajuns la capătul lucrării de față. Nu intenționăm să încheiem, cum este obiceiul, cu un rezumat al tezelor fundamentale care, procedînd la o nouă și radicală simplificare, ar putea să atragă după sine noi simplificări. Sîntem însă conștienți de faptul că afirmațiile fundamentale din acest studiu duc la unele rezultate care se deosebesc într-o măsură considerabilă de opiniile acceptate în genere și, de aceea,

am dori ca, în loc de rezumat, să formulăm în mod expres principalele rezultate.

1. Opera de artă, concepută numai ca semn, este sărăcită, frustrată de angajarea ei directă în realitate. Ea nu este numai semn, ci şi un lucru care acţionează direct asupra vieţii psihice a omului, care provoacă o angajare directă şi spontană şi care pătrunde prin forţa sa pînă în cele mai adînci straturi ale personalităţii receptorului. Tocmai în calitatea sa de lucru opera de artă este capabilă să acţioneze asupra a ceea ce este general-uman în om, în timp ce în aspectele sale semiotice opera apelează în ultimă analiză la ceea ce este în om condiţionat social şi temporal. Intenţia ne face să simţim opera ca pe un semn, nonintenţia ca pe un lucru, de unde rezultă că antinomia intenţie-nonintenţie constituie antinomia fundamentală a artei. Pentru a înţelege o operă de artă în plenitudinea ei nu este suficientă numai intenţia, care ne poate ajuta şi mai puţin la înţelegerea procesului de evoluţie, deoarece în acest proces frontiera dintre intenţie şi nonintenţie se schimbă mereu. Noţiunea de deformare, în măsura în care cu ajutorul ei se încearcă a se reduce nonintenţia la intenţie, maschează starea reală a lucrurilor.

2. Intenţionalitatea şi neintenţionalitatea — sînt două fenomene semantice şi nu psihologice: unul reprezintă procesul de unificare semantică a operei, celălalt negarea acestui proces. O analiză autentic structurală a operei este, din acest motiv, de natură semantică; în sfîrşit, analiza semantică se referă la toate componentele operei — la cele ce ţin de „conţinut" şi la cele ce ţin de „formă". Dar analiza nu trebuie să aibă în vedere numai forţa care unifică diversele părţi ale operei într-un sens global, ci şi pe aceea care tinde spre disoluţia unităţii sensului general. Cu alte cuvinte, analiza semantică nu este sinonimă cu analiza formală, cu toate că şi ea

se ocupă de structura interioară a operei și nu de ce se află dincolo de operă : de premisele psihice din care s-a născut opera (predispozițiile autorului, structura personalității lui, trăirile). Dar cu toată obiectivitatea sa, cu tot caracterul său nepsihologic, analiza semantică este capabilă să realizeze un contact mult mai direct cu cercetarea psihologică decît analiza de „conținut" sau „formală".

Comunicare în cadrul
Cercului lingvistic
de la Praga, 2. V. 1943

ESENȚA ARTELOR PLASTICE*

Se pune întrebarea : ce sînt artele plastice? Răspunsul la această întrebare ar trebui — s-ar zice la prima vedere — să ia ca punct de plecare fie o definiție, fie enumerarea artelor plastice, fie, cel mai bine, și una și alta. Orice încercare este plină de dificultăți. Astfel definiția, după părerea noastră cea mai exactă, potrivit căreia artele plastice sînt acele arte care își împrumută materialul din sfera substanțelor neînsuflețite și care lucrează cu spațiul, dezinteresîndu-se de timp, definiție ce delimitează deslușit artele plastice de literatură și muzică, de teatru și coregrafie, poate întîmpina obiecția că arhitectonica grădinilor lucrează cu material viu (însuflețit), de asemenea, că arta luminii, considerată ca făcînd parte dintre artele plastice, este nu numai o artă spațială, ci și temporală : chiar și un teoretician al artelor plastice tradiționale ar putea obiecta că sentimentul timpului este omniprezent în artele plastice ori de cîte ori se înfățișează o mișcare, și că arta plastică solicită pînă și timpul real al privitorului : de exemplu, în arhitectură, atunci cînd privitorul este silit de natura construcției sau de împrejurimi să facă un ocol înainte de a pătrunde în interior, sau cînd este silit să avanseze în interior într-o anumită ordine. Prin anumite mijloace, arhitectul stabilește durata de timp și succesiunea temporală, în care privitorul trebuie să perceapă anumite aspecte sau părți ale construcției. De asemenea, ar putea să se ivească multe obiecții dacă

---

* *Podstata výtvarných umění*. Se traduce după vol. *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 188–195.

am încerca să începem o circumscriere definitorie a artelor plastice prin enumerarea acestora: specialiștii sînt prea puțin de acord asupra a ceea ce trebuie considerat drept artă plastică (de exemplu, se pune problema dacă fotografia este o artă sau nu), ca și cu privire la felul cum trebuie clasificate artele plastice tradiționale: unii susțin, de exemplu, că ornamentica este o artă de sine stătătoare ca și pictura sau sculptura; unele curente în teoria arhitecturii, legate strîns de practică, declară, precum se știe, că arhitectura nu este o artă. Acestea sînt dificultățile, care ne-ar aștepta dacă am încerca să caracterizăm artele plastice pornind de la o definiție sau de la enumerare. Nu-i vorba de dificultăți insurmontabile, dar operația de înlăturare treptată a acestora ar descoperi și ar estompa obiectivul pe care îl urmărim: de a pătrunde la *esența* artelor plastice.

Drept care vom începe de la celălalt capăt al drumului. Vreau să spun că nu vom porni de la vreo premisă anume, ci vom încerca să stabilim noi înșine, pe calea meditației, toate elementele de care vom avea nevoie.

Prima haltă în drumul pe care am pornit va fi o confruntare, anume o confruntare a operei plastice cu obiectul natural. Să ne închipuim o statuie și alături de ea un bloc de piatră, aceeași piatră din care este făcută și statuia. Vom observa, indiscutabil, multe asemănări, mai multe decît s-ar părea la prima vedere: statuia a fost cîndva bloc de piatră și nu lipsesc deloc cazurile cînd sculptorul s-a inspirat din forma pietrei, după cum, de multe ori statuia ne aduce aminte de formele pietrei din care a ieșit. Și invers: o statuie dintr-un material moale (de exemplu gresie), expusă influenței agenților atmosferici, va căpăta din ce în ce mai mult formă de lespede oarecare. Putem merge și mai departe: statuia cea mai veche, cea făurită de omul preistoric, în forma sa cea mai veche, n-a fost altceva decît o piatră nelucrată, nefasonată. Să ascultăm ce ne spune în această privință un specialist (K. H. Busse, I, 233):

„Desprinderea pietrei de suprafaţa pămîntului reprezintă prima ei asimilare cu omul, cu corporalitatea umană; cînd blocul este înălţat, el capătă verticalitatea figurii umane, inclusiv punctul de contact dintre figura umană şi pămînt". Precum se vede, asemănările între un bloc de piatră şi o statuie sînt într-adevăr numeroase, iar tranziţia dintre ele absolut imperceptibilă. Dar cu toate acestea, deosebirea dintre opera de artă şi obiectul natural este atît de însemnată încît a le confunda, fie şi numai în anumite cazuri extreme, pare ceva paradoxal. Veţi spune: e limpede de ce — opera de artă este produsul mîinilor şi năzuinţelor umane, în timp ce obiectul natural are o formă care este produs al forţelor naturii ca eroziunea, frecarea etc. Să fim însă cu băgare de seamă, lucrurile nu sînt chiar atît de simple: şi un obiect natural poate lăsa privitorului impresia de operă a mîinilor omului — sînt cunoscute stîncile cu aspect de statui, apărute în urma eroziunilor. Aşadar, deosebirea dintre opera artistică şi obiectul natural nu constă în felul cum au apărut — din mîna şi voinţa omului sau de la sine. Dacă prin alcătuirea sa, un obiect ne face să presupunem sau mai degrabă să bănuim în spatele lui un subiect, obiectul nu ni se mai pare natural: percepem obiectul ca pe ceva natural numai atunci cînd configuraţia lui ne face impresia a fi o consecinţă mecanică a unor forţe naturale. Simţim în spatele operei de artă pe *cineva*, un subiect, dar un anume om-autor cu voinţa lui nu ne este accesibil şi de multe ori ne rămîne necunoscut, iar în cazuri extreme, cum am văzut, acest om-autor ar putea nici să nu existe. Mai clar spus, opera de artă nu se deosebeşte de obiectul natural prin faptul că are un autor care a realizat-o, ci prin aceea că ne apare nouă ca făcută, printr-o configuraţie care trădează o direcţie unică. De aceea spunem că opera de artă, în sine, indiferent de tot ce este exterior ei şi deci indiferent de orice persoană reală, este intenţională, trădează o intenţie. La acestea adăugăm

doar o observație restrictivă măruntă, dar nu lipsită de importanță: faptul că un anumit obiect într-un anumit moment este perceput de un anumit subiect ca intențional sau nu, faptul acesta nu depinde adesea numai de configurația obiectului respectiv, ci și de modul cum percepe receptorul această configurație. Leonardo da Vinci îi sfătuia pe tinerii pictori: „Cînd privești niște ziduri jupuite și murdare, sau niște pietre felurite, poți vedea întocmiri și chipuri de țări felurite (hărți), diverse bătălii, sprintene mișcări de persoane, expresii neobișnuite ale fețelor, îmbrăcăminte și alte atîtea lucruri infinite, fiindcă în haosul lucrurilor ingeniozitatea se avîntă către noi descoperiri". Cu alte cuvinte: îi sfătuia să perceapă liniile și petele întîmplătoare de pe ziduri ca pe niște schițe intenționate de imagini. Prin expunerea ce am făcut-o cu puțin mai înainte, am îndepărtat opera de artă de autorul ei, dar în acest fel am apropiat-o totodată de omul-receptor. Am cheltuit multă energie ca să demonstrăm că organizarea și alcătuirea operei de artă nu depind în mod necesar de voința omului, iar acum, precum s-ar părea, o facem dependentă de această voință, prin intermediul receptorului. Să ne gîndim însă că între autor și receptor sînt deosebiri fundamentale: autorul este unul și unic, receptorul poate fi oricine; autorul decide cu privire la alcătuirea operei, în timp ce în fața receptorului ajunge opera finită și receptorul nu poate schimba nimic din această alcătuire obiectivă — cel mult poate să o interpreteze în chipuri felurite: numai că interpretarea lui este produsul unui moment trecător, pe cînd opera rămîne. De aceea putem declara liniștiți chiar și după această digresiune prin care ne-am abătut spre receptor: opera de artă este, în sine, creație intențională, în timp ce obiectul natural, spre deosebire de operă, este lipsit de intenționalitate, alcătuirea lui fiind întîmplătoare. Această deosebire are o valoare principială și este întru totul exactă; tranzițiile și oscilațiile în procesul practic, la

care ne-am referit, nu modifică în nici un fel valabilitatea fundamentală a principiului general.

Cu aceasta am încheiat prima parte a consideraţiilor noastre, ajungînd la un rezultat nu tocmai neînsemnat: conceptul de intenţionalitate, pe care ni l-am explicat ca pe o chestiune de alcătuire lăuntrică a operei, ne va însoţi pe parcursul întregii expuneri de faţă.

Definind însă opera de artă drept intenţională, în opoziţie cu obiectul natural, n-am rezolvat încă esenţa artelor plastice şi nici a artei în genere: căci ce am spus despre intenţionalitate priveşte nu numai creaţia artistică, ci orice creaţie umană în genere; orice lucru pe care omul îl creează sau îl transformă pentru a servi scopurilor sale, va purta pururi amprenta intervenţiei sale: şi după ce s-a stins demult amintirea celui ce i-a fost demiurg, alcătuirea operei continuă să pară intenţională chiar şi în cazurile cînd nu se mai ştie cărui scop i-a servit iniţial. Atunci cînd arheologul, aplecat deasupra săpăturilor sale, caută din greu printre bucăţile de piatră pe cele ce poartă urme cît de vagi de intenţie, el nu caută numai opere de artă, ci unelte produse de mîna omului, obiecte destinate vieţii cotidiene. Ne aflăm acum în faţa întrebării dacă intenţionalitatea artistică se deosebeşte prin ceva de cea neartistică, practică, şi prin ce anume. Să luăm ca punct de plecare un exemplu concret. Avem în faţă o unealtă de muncă sau destinată oricărei alte activităţi umane, un ciocan, o rindea sau o mobilă lucrată cu aceste unelte. Nici unul din aceste cazuri nu poate prezenta îndoieli cu privire la alcătuirea lor intenţională. Atîta vreme cît privim aceste lucruri ca pe nişte obiecte cu destinaţie practică, ca pe nişte unelte, judecăm însuşirile lor în raport cu scopul căruia îi serveşte lucrul respectiv: configuraţia şi materialul, precum şi fiecare dintre elementele componente sînt apreciate în raport cu acest scop şi tot în raport cu el se orientează şi atenţia noastră, căci ce nu serveşte scopului propus scapă pur şi simplu

atenției noastre; așa, de exemplu, este foarte probabil că va rămîne nebăgată în seamă culoarea cozii ciocanului. Dar poate veni o clipă de răsturnare decisivă, cînd ne schimbăm modul de a privi obiectul cu destinație practică — cînd începem să-l observăm numai pe el și numai pentru el. Dar în clipa aceea se produce o schimbare ciudată a obiectului, cel puțin în ochii noștri. În primul rînd, se realizează și acele însușiri ale lucrului care — neavînd o legătură cu scopul practic — nu au fost luate pînă atunci în seamă sau nu au fost deloc observate (cum am spus, culoarea cozii ciocanului). Dar și însușirile care — avînd o utilitate practică — s-au aflat pînă în clipa aceea în centrul atenției noastre, ni se înfățișează acum într-o cu totul altă lumină: eliberate de legăturile lor cu un scop care se află *în afara* obiectului, aceste însușiri intră în relații reciproce înlăuntrul obiectului însuși, iar obiectul ni se înfățișează ca urzit din propriile sale însușiri, strînse într-un tot unic și indivizibil. În timp ce în cazul unui lucru conceput în mod practic schimbarea oricăreia dintre însușiri sau părți, operată în vederea unei mai bune adecvări a lucrului la scop, n-ar schimba cu nimic esența lucrului, acum, cînd apreciem lucrul numai pentru el, ni se pare că și cea mai neînsemnată schimbare a vreuneia dintre însușiri ar atinge însăși esența lucrului, transformîndu-l în altceva. Spus mai concret: la un scaun conceput ca obiect pe care stăm, modificarea formei spătarului ar însemna doar o etapă în adaptarea treptată la scopul amintit; în cazul unui scaun, care ar fi privit în el însuși, o asemenea modificare a ansamblului unic de însușiri într-un alt ansamblu unic de însușiri ar echivala cu modificarea esenței însăși a obiectului. În primul caz am concepe scaunul ca pe un obiect pe care îl putem reproduce în cantități nelimitate, în al doilea caz ca pe o operă artistică unică, care ar putea fi imitată, firește, dar în nici un caz multiplicată. De unicitate este legată și tendința de a elimina obiectul conceput ca operă de artă din sfera fo-

losinţei practice chiar şi atunci cînd respectivul obiect este înzestrat cu toate atributele necesare unei utilizări practice.

Am reuşit, deci, să punem în lumină o linie foarte clară de demarcaţie între opera de artă şi produsul practic. Am făcut-o, luînd ca exemplu lucruri ce pot fi înscrise, fără vreo schimbare, atît într-o categorie cît şi în cealaltă, astfel de lucruri, fiind uşor de găsit, căci aproape orice instrument practic poate fi privit — cel puţin în clipa cînd îl contemplăm fără a-l folosi — în sine şi pentru sine, fără a ţine seama de scopul căruia îi serveşte în mod obişnuit; cu siguranţă că fiecare dintre noi a trăit asemenea clipe de interes artistic generate de un obiect de utilitate practică, de un instrument nou, o mobilă nouă etc., de lucruri care nu erau încă legate de ideea utilizării lor practice. De cele mai multe ori, obiectul de folosinţă practică, pentru a atrage luarea-aminte a receptorului asupra sa, asupra întocmirii sale, trebuie să fie structurat într-un anume fel: avem în vedere aici obiectele industriei de artizanat, produse uneori de la bun început ca opere de artă şi nu pentru folosinţă practică, numai „sub formă" de obiecte practic utilizate, ca de exemplu pahare de sticlă gravate, farfurii de faianţă ornamentate plastic etc. Atunci cînd este vorba însă de opere de artă propriu-zise, atitudinea faţă de obiect nu mai este lăsată la aprecierea privitorului, ci opera însăşi, prin structura sa, îl invită pe privitor să-şi îndrepte atenţia numai spre ea, spre ansamblul de însuşiri ce-i aparţin şi spre organizarea internă a acestor însuşiri, fără a căuta dincolo de operă un scop exterior căruia să-i servească.

Am ajuns la concluzia că produsele activităţii omeneşti, care poartă inerent în configuraţia lor semnele intenţionalităţii, se împart, în linii mari, în două grupuri: cele dintr-un grup servesc unui scop oarecare, în timp ce obiectele din celălalt grup sînt destinate, dacă putem spune aşa, să-şi fie sieşi scop. Obiectele din primul grup pot fi considerate, într-o accepţie largă, drept instru-

mente, obiectele din cel de al doilea grup drept opere artistice. Fiecare dintre cele două grupuri se distinge printr-un anumit mod de configurare intenţională: instrumentul sugerează ideea că are menirea de a servi, opera de artă sileşte pe om să adopte faţă de ea o simplă atitudine de contemplare. Am văzut şi situaţii cînd alcătuirea obiectului nu se înscrie foarte clar pe una din cele două direcţii; există foarte multe cazuri cînd acelaşi obiect poate fi socotit şi instrument, şi operă de artă; dealtfel, o însemnată ramură a artelor plastice se bazează pe această dublă semnificaţie. Este cazul arhitecturii, ale cărei produse sînt inseparabil instrument (Le Corbusier a spus chiar maşină) şi operă de artă.

S-ar părea că acum totul este limpede, dar abia din acest moment încep să ne asalteze întrebări care cer cu insistenţă un răspuns. Ele sună cam aşa: dacă şi opera de artă şi instrumentul sînt intenţionale, atunci de ce opera de artă nu tinde decît spre ea însăşi? Rezultă din însuşi cuvîntul „intenţie" ideea tendinţei către un alt punct decît este cel în care ne aflăm; în acest caz, este oare posibilă o intenţie care să nu tindă spre altceva, ci să se întoarcă la punctul de plecare? Şi o altă întrebare: este limpede că obiectul care serveşte răspunde unei utilităţi. Dar atunci la ce foloseşte opera de artă despre care se spune că nu serveşte? Pentru a clarifica toate aceste chestiuni, care ne apropie atît de mult de însăşi esenţa artei, este necesar să mai examinăm încă o dată, cu băgare de seamă, intenţionalitatea aşa cum se manifestă ea în opera de artă. Şi iată ce constatăm: concomitent cu estomparea scopului exterior, fenomen ce se petrece în opera de artă, apare în spatele operei de artă subiectul, adică cineva care a creat opera cu intenţie sau cineva care o percepe ca pe o structură intenţională; fenomen firesc, căci intenţionalitatea, lipsită de relaţia sa cu scopul, se ataşează cu atît mai strîns de izvorul său uman. În cazul instrumentului destinat activităţii practice, nu ne intere-

seazã nici fãurarul, nici cel ce foloseşte instrumentul: ce importanţă are cine a făcut ciocanul sau cine ştie la ce serveşte şi se foloseşte de el — important este dacă se poate lucra bine cu el. În faţa unui tablou, a unei sculpturi nu se naşte întrebarea folosirii şi atenţia noastră se îndreaptă în mod necesar spre om. Dar oare în aceasta rezidă menirea artei? Unii teoreticieni sînt de această părere şi afirmă că opera de artă este expresia personalităţii; de aceea, susţin ei, ar fi necesară omului. Dar noi ştim că intenţia cuprinsă în creaţia umană, deci şi în opera de artă, nu corespunde neapărat în chip direct unei dorinţi personale sau personalităţii autorului în genere; în cazuri extreme (pietre erodate în chip de sculpturi) autorul poate chiar lipsi. Şi apoi, dacă opera de artă ar fi în exclusivitate sau în cea mai mare parte expresie a autorului ei, în acest caz le-ar păsa oare de ea celorlalţi oameni, receptorilor? O altă opinie, care sub cele mai diverse chipuri este mult mai răspîndită decît opinia expusă mai înainte, vede menirea artei în înrîurirea pe care o are asupra *receptorului*: opera de artă are menirea de a trezi plăcerea receptorului, o plăcere de un gen deosebit, stîrnită nu de un interes exterior — căci nu există în artă scop exterior — care se epuizează în contemplarea operei, în raportul dintre ea şi receptor. Este ceea ce se numeşte plăcere estetică. În această problemă atitudinea noastră nu mai este atît de categoric negativă ca în cazul opiniei anterioare. Opera de artă nu mai apare ca o chestiune individuală, ci ca ceva de cuprindere generală. Argumentul indirect în favoarea unei acceptabilităţi principiale a acestei opinii rezidă în faptul că, începînd cu Kant, primul care a exprimat pregnant ideea „plăcerii dezinteresate" pe care ar oferi-o opera de artă, mai toate teoriile estetice pornesc de la această premisă. Totuşi nu intenţionăm să ne mulţumim cu această idee fără a-i opune nici o rezistenţă. Nu putem nega existenţa plăcerii estetice — fiecare dintre noi o cunoaşte din proprie expe-

rienţă. Întrebarea este dacă plăcerea estetică constituie însuşi sîmburele atitudinii noastre faţă de artă sau este numai o parte a ei, eventual numai un semn exterior al unei atitudini mai profunde. Ne îndeamnă la prudenţă şi faptul că tocmai operele de mare forţă artistică sînt însoţite nu numai de plăcere pură, ci şi de sentimente contrarii, de neplăcere. În rest, nimic mai subiectiv şi mai caduc decît atitudinea emoţională faţă de lucruri. Opera de artă, în special cea de artă plastică, care foloseşte ca material substanţa, este ceva extrem de obiectiv, existînd independent de emoţiile trecătoare. Nu adresează receptorului apelul de a adopta faţă de ea în primul rînd o atitudine afectivă, ci apelul de a o înţelege. Nu se adresează numai unei laturi a omului, ci omului întreg, tuturor capacităţilor sale. Şi, de asemenea, nu apelează numai la individ, ci la fiecare, la toţi. A fost creată avînd imperios în vedere un public, adică o mulţime, şi o dorinţă imperioasă a artistului a fost ca opera să realizeze o comunicare între el şi restul oamenilor; a fost creată cu ambiţia ca fiecare să o înţeleagă *în acelaşi mod*. Dar cu toate că această dorinţă este, la un examen riguros, ceva ideal, practic irealizabil, ea constituie totuşi atributul fundamental al artei, mobilul fundamental al creaţiei artistice. Aşadar, opera de artă este un *semn* care are misiunea de a comunica o *semnificaţie supraindividuală*. De îndată ce rostim cuvintele „semn" şi „semnificaţie", ne vine în minte semnul cel mai curent şi cel mai cunoscut — cuvîntul, limba. E o asociaţie cît se poate de justificată, dar cu toate acestea, sau poate tocmai de aceea, trebuie să fim foarte conştienţi de *deosebirea* dintre semnul artistic şi semnele lingvistice. În folosirea curentă, nepoetică, cuvîntul serveşte comunicării. Are un scop exterior: să înfăţişeze un eveniment, să descrie un lucru, să exprime un sentiment, să-l îndemne pe auditor la o acţiune etc., dar astea toate depăşesc cuvîntul însuşi, se află undeva dincolo de expresia lingvistică. De aceea,

limba este un semn-*instrument* care servește unui scop exterior. Și un produs al artei plastice, un tablou, poate să năzuiască spre comunicare, să fie un semn-instrument. Așa, de exemplu, pe o listă de prețuri ilustrată, imaginile au ca scop să exprime despre mărfuri ceea ce nu s-ar putea exprima în cuvinte, altfel spus reprezintă un secundant și un element de completare echivalent cu comunicarea prin cuvinte. Dar și o imagine gîndită ca operă de artă ne comunică ceva, uneori chiar foarte exact, cum este cazul portretului unei persoane sau cazul unui peisaj (așa-zisa *veduta*). Totuși, semnificația operei de artă, ca operă de artă și nu ca altceva, nu consistă în comunicare. Opera de artă nu tinde, cum am mai spus, spre nimic ce se află în afara ei, spre nici un țel exterior. Se poate face o comunicare numai despre ceva ce se află în afara semnului. Spre deosebire de semnul de comunicare, semnul artistic nu servește, nu este instrument. Nu realizează o înțelegere între oameni privitor la *lucruri* — cu toate că lucrurile sînt zugrăvite în opera de artă — ci privitor la o anumită *atitudine față de lucruri*, o anumită atitudine a omului față de *întreaga* realitate care îl înconjoară, nu numai față de aceea care este, într-un caz concret, zugrăvită. Opera nu comunică această atitudine — de aceea „conținutul" artistic propriu-zis nu poate fi exprimat în cuvinte — ci o *provoacă* direct în receptor. Numim „semnificație" această atitudine numai pentru motivul că este dată în mod obiectiv în operă, în alcătuirea acesteia, motiv pentru care este accesibilă și mereu repetabilă. Dar prin ce este exprimată această atitudine în operă? Cel mai bun răspuns ni-l poate oferi un simulacru de analiză a operei de artă. Să ne închipuim un tablou, care ar reprezenta ceva — orice, căci în acest caz tema nu contează. În primul rînd, vedem o suprafață delimitată de un cadru, pe ea pete de culoare și linii. Ce elemente aparent simple, dar ce joc complex de semnificații în realitate! Fiecare dintre elemente în sine, ca și

în legătură cu celelalte elemente este în mai multe direcții purtător de semnificație și factor creator de semnificație, indiferent de ceea ce se exprimă prin acest element sau prin celelalte. Aici nu este posibil și nici necesar de a efectua în detaliu analiza semantică a tuturor elementelor imaginii; este suficient un amănunt ilustrativ. Să ne oprim asupra unei singure culori de pe un tablou. În primul rînd, culoarea în sine exprimă o semnificație; culoarea roșie acționează asupra receptorului altfel decît culoarea albastră sau verde: provoacă anumite reprezentări asociative, trezește altfel de sentimente, alte reacții motorii etc. Această semnificație proprie culorii, nepreluată de nicăieri din afară, poate fi cîteodată atît de puternică încît să atingă aproape starea de substanțialitate: culoarea albastră poate sugera imaginea clară a boltei cerului sau a apei și în cazuri cînd este folosită ca simplă culoare nu pentru a înfățișa aceste fenomene. Alături de această semnificație „proprie", culoarea reprezintă un factor semantic și în raport cu suprafața tabloului, căci aceeași pată de culoare plasată către centrul acestei suprafețe va reprezenta pentru receptor o altă nuanță semantică decît dacă ar fi urcată pe diagonală către unul din colțuri sau perpendicular către una din laturile tabloului — în sus, în jos, spre dreapta sau spre stînga. Toate aceste nuanțe semantice — care în funcție de locul unde se așază culoarea, pe de o parte, influențează însăși semnificația culorii, iar, pe de altă parte, exercită influență și asupra „sensului" suprafeței tabloului — pot fi foarte greu și foarte imprecis exprimate în cuvinte. Pata de culoare în mijlocul suprafeței tabloului ar putea să însemne, după împrejurări, liniște, echilibru, după cum și încremenire, imobilitate etc.; mișcată perpendicular în sus ar putea provoca ideea de înălțare sublimă, liniștită; îndreptată în diagonală spre colț ar putea, eventual, semnifica o mișcare bruscă, o ciocnire, o tulburare a echilibrului, explozie etc. Citez toate aceste posibilități doar cu rezerva

imperios necesară că, în primul rînd, cuvintele exprimă într-un mod rigid semnificaţiile implicate, iar în al doilea rînd, că în diverse împrejurări aceeaşi poziţie a petei de culoare pe un spaţiu delimitat poate să-şi schimbe semnificaţia într-atît încît să exprime ceva exact opus; aşa, de exemplu, o pată de culoare plasată perpendicular deasupra centrului tabloului, dar avînd căderea cu ascuţişul în jos, va provoca probabil mai degrabă imaginea unei prăbuşiri decît a unei înălţări. Dar cu aceasta încă nu am epuizat toate semnificaţiile pe care le poate exprima pata de culoare într-un tablou. Mai este şi problema relaţiei dintre pata de culoare dată şi celelalte culori de pe tablou ca şi în raport cu culoarea suprafeţei învecinate în genere. Dacă, de pildă, se plasează o pată de culoare roşie pe un fond albastru, pata respectivă ne va apărea nu numai din punct de vedere optic, ci şi semantic altfel decît dacă ar fi plasată pe un fond verde. Dar nuanţele semantice care apar în acest fel pot fi numai simţite, în nici un caz exprimate în cuvinte. Să ne gîndim însă că, de exemplu, o pată roşie pe un fond verde poate să sugereze — fără o prelucrare morfologică — ideea de floare pe un cîmp: numai că acesta este un caz extrem de obiectualizare a unei semnificaţii iniţial total neobiectuală. Pata de culoare poate, în fine, să dobîndească şi alte numeroase semnificaţii dacă este privită din punctul de vedere a ceea ce se înfăţişează în tablou. Amintesc aici doar cunoscutul fenomen că, prin însuşirile lor, culorile pot crea un anumit prim plan şi un anumit fundal: culorile pe care le numim „calde", ca cea roşie, manifestă tendinţa de a ieşi în relief, de a se situa în prim plan, mai aproape de privitor, în timp ce culorile „reci" (spre exemplu albastru) se retrag în plan secund. Pictorul poate folosi în diverse chipuri aceste însuşiri ale culorii în structura semantică a tabloului. În sfîrşit, mai este şi raportul dintre culoare şi obiectualitatea lucrurilor înfăţişate. Dacă, de pildă, aceeaşi culoare

umple cea mai mare parte din conturul unui lucru, ea intră într-o strînsă legătură cu înfățișarea obiectivă a acestui lucru, devine un atribut al lui, culoare locală; cu cît este *mai mică* partea de contur ocupată de o singură culoare, cu atît mai ușor dobîndește această culoare semnificație de *lumină*, de valoare (ton) coloristică; și în acest caz sînt posibile combinații semantice foarte complicate care ne-ar duce prea departe dacă am încerca să le urmărim. De asemenea, nu vom proceda la analiza altor elemente ale tabloului, la enumerarea metamorfozelor și tonalităților lor semantice. Am vrut doar să arătăm ce structură semantică complicată reprezintă tabloul, dacă îl privim ca operă de artă, ca semn artistic, și nu ca obișnuit semn de comunicare. Din simple mijloace de reflectare, fără o semnificație proprie, toate elementele unui tablou devin semnificații de sine stătătoare care, împreună, determină tabloul ca întreg. Această semnificație globală a tabloului, născută din complexul joc al elementelor componente, este capabilă să provoace în receptor, în mod direct, o anumită atitudine, aplicabilă la orice realitate cu care acesta intră în contact. Astfel, opera de artă, nu numai prin tema sa, ci și prin semnificația sa inexprimabilă în cuvinte, exercită influență asupra modului în care receptorul, simțind profund o anumită operă, va privi realitatea și va acționa asupra ei. Or, în aceasta constă menirea cea mai specifică a artei, a *tuturor* artelor plastice, dar nu numai a lor, ci a tuturor artelor în genere. Am demonstrat această afirmație a noastră pe materialul oferit de pictură, dar nu ne-ar fi greu să o ilustrăm și cu exemple din alte arte plastice. Am să amintesc unele aspecte doar în treacăt: în arhitectură, artă care oscilează între servitutea față de un scop exterior și natura artistică semiotică, putem observa faptul foarte caracteristic că tocmai clădirile care pun în evidență elementele semantice (solemnitatea, caracterul reprezentativ, semnificațiile legate de religie etc., adică

palatele, clădirile publice, bisericile etc.) capătă caracter artistic mai repede şi mai clar decît clădirile care dau întîietate servituţii faţă de un ţel exterior, estompînd latura semantică (construcţiile *pur utilitare* cum sînt cele cu caracter industrial, economic etc.).

Să rezumăm acum cea de a doua parte a studiului nostru : în timp ce în prima parte ni s-a înfăţişat deosebirea dintre opera de artă plastică şi obiectul natural, în cea de a doua parte ne-am ocupat de deosebirile dintre opera de artă plastică şi celelalte produse ale activităţii umane : am ajuns la concluzia că opera plastică se deosebeşte fundamental de celelalte produse ale activităţii umane prin faptul că aceeaşi intenţionalitate care face din celelalte produse ale activităţii umane lucruri ce servesc anumitor scopuri, transformă opera de artă într-un *semn*, care nu se subordonează niciunui comandament exterior, ci este suficient sieşi şi dă naştere unei atitudini anumite faţă de întreaga realitate.

Dar înaintarea noastră de la comparaţiile cele mai largi la cele mai restrînse încă nu s-a încheiat : ne-a mai rămas comparaţia cea mai strînsă, anume dintre arta plastică şi celelalte arte. Abia după ce vom efectua confruntarea cu domeniile imediat învecinate cu arta plastică, meditaţiile noastre asupra acestei arte vor atinge punctul culminant, iar răspunsul la întrebarea ce sînt artele plastice va fi complet. Prin ce se deosebesc deci artele plastice de celelalte arte? Prin ce se aseamănă? În primul rînd, trebuie să fim conştienţi de faptul că interconectarea dintre toate *artele*, nu numai dintre acelea pe care le numim plastice, este foarte strînsă. Situaţia se prezintă altfel decît în cazul confruntărilor precedente dintre opera de artă şi producţia practică. În cazurile acestea, deosebirea se referea la însăşi esenţa fenomenelor confruntate; acum este vorba de o identitate fundamentală în ceea ce priveşte menirea, identitate ce rezidă în faptul că orice operă de artă în genere este un semn estetic (artistic), semn ale cărui

însușiri și esență am încercat să le desprindem pe parcursul studiului nostru. Această menire comună, subliniată și prin vechea sentință după care arta este unică, avînd doar o multitudine de ramuri *(ars una, species mille)*, face ca, pe de o parte, să fie destul de frecvente cazurile cînd un artist creează simultan în mai multe domenii ale artelor, iar, pe de altă parte, receptorii să se specializeze, conform înclinațiilor lor, într-o artă sau alta, fără a resimți această reducere ca o unilateralitate păgubitoare; o altă consecință a acestei meniri comune a artelor este și faptul că motivele trec nestingherit dintr-o artă în alta, că, de asemenea, se stabilesc cele mai diverse relații între cele mai diverse domenii ale artei (ca, spre exemplu, ilustrațiile la o operă literară) care se combină în chip felurit. Există chiar o artă care, prin natura sa, reprezintă o combinație de mai multe arte; este vorba de teatru. Cu toate acestea, fiecare artă are ceva ce o deosebește clar de celelalte arte și acest ceva distinctiv este *materialul* de care se servește. Din acest punct de vedere, artele plastice se demarcă de celelalte arte printr-o linie foarte clară. În același timp, toate artele plastice sînt strîns legate între ele prin faptul că materialul lor — și numai al lor — îl constituie materia neînsufletită, inertă și relativ neschimbătoare. Caracterul de substanță materială al materialului folosit în artele plastice se evidențiază în comparație cu muzica, caracterul neînsufletit în comparație cu dansul, fixitatea în comparație cu literatura, al cărei material, cuvîntul, se schimbă relativ repede în cursul evoluției, mici mișcări semantice producîndu-se chiar și în procesul de circulație de la un receptor la altul. Nu vom insista asupra abaterilor de detaliu de la însușirile amintite ale materialului, abateri care pot fi găsite în cazuri izolate și periferice, ci vom încerca mai degrabă să arătăm felul cum acest material inert, substanțial și neschimbător, înrîurește acele arte care îl iau drept

element de bază. Problema este veche, cel mai notoriu tratat asupra ei, *Laokoon* de Lessing, poartă data 1766. Raţionalistul Lessing, privind arta, împreună cu epoca sa, dintr-un unghi normativ, chiar dacă nu din punctul de vedere al unei reguli rigide, aborda şi această chestiune ca pe ceva care trebuie să fie într-un anume fel, şi nu ca o simplă constatare a unei stări de lucruri. De aceea, în lucrarea sa, el a demonstrat că pictura şi sculptura, ca arte plastice, trebuie să aibă o altă atitudine şi să opereze altfel cu materialul decît literatura, arta muzicii. Aşa, de exemplu, tabloul îi poate înfăţişa privitorului un obiect dintr-odată în totalitatea lui, pe cînd opera literară e silită să înfăţişeze acelaşi obiect pe părţi, treptat, în timp: în literatură, starea se transformă în acţiune. După cum este adevărată şi formula inversă: pictura nu poate reprezenta acţiunea altfel decît ca stare. Dar pentru Lessing toate astea nu sînt numai simple constatări, ci totodată şi imperative; el este de părere că artele, constrînse de natura materialului specific, nu trebuie să încerce a depăşi limitele astfel impuse. Cu toate că în scrierea lui Lessing se află multe idei care au intrat în patrimoniul durabil al ştiinţei, această concepţie de bază a esteticianului german este astăzi, evident, depăşită. Istoria artelor, care a început să se dezvolte abia după Lessing, ne arată că fiecare artă se străduieşte mereu să străpungă îngrădirile impuse de material, înclinînd cînd spre una, cînd spre alta dintre arte. Se pune însă o altă chestiune: dacă descătuşarea din condiţiile impuse de însuşirile materialului are sorţi de izbîndă. În această problemă lucrurile sînt foarte clare: este realmente imposibil ca un efort de desprindere din cătuşele materialului, oricît de fantastic ar fi el, să se poată solda cu anularea esenţei acestuia: drept care, tot ce întreprinde o artă după modelul altei arte îşi va schimba în mod obligatoriu semnificaţia iniţială de îndată ce se va dori exprimat cu ajutorul altui mate-

rial. Astfel, dacă o operă literară, urmînd exemplul picturii, va încerca să dea culoare narațiunii, ea nu va putea sili cuvintele să acționeze asupra ochiului; de aceea, efortul de a obține efecte de culoare se va solda în literatură cu alte rezultate decît în pictură. Se vor produce modificări sensibile în fondul de cuvinte — substantivele și adjectivele, ca și verbele capabile să *semnifice*, nu și să înfățișeze culoarea în mod direct, se vor înmulți în vocabularul respectivului scriitor, dîndu-i o tentă specială. Este posibilă și o astfel de distingere lexicală a coloritului: dacă pentru a exprima culorile se vor folosi în primul rînd adjective, culorile vor apărea ca niște atribute permanente ale lucrurilor; dacă se vor folosi substantive, semnificînd diversele nuanțe de culori, atunci culorile se vor realiza ca însușiri optice neobiectuale (albastrul, negrul etc.); dacă, în fine, se vor folosi mai ales verbe (a se roși etc.) semnificațiile culorilor vor căpăta dinamism. Aceste tehnici lexicale pot, firește, să corespundă diverselor modalități de pictură, dar nu vor fi identice cu ele, ci vor constitui doar niște echivalente lexicale ale acestora. Cam atît despre literatura ce se străduiește să fie picturală. Și invers, artele plastice pot năzui și năzuiesc de multe ori către depășirea limitelor ce le despart de celelalte arte. De pildă, așa cum am văzut literatura angajată în concurență directă cu pictura, tot astfel putem observa și strădania picturii de a concura cu literatura. Fenomenul se produce atunci cînd pictura — așa cum s-a întîmplat înainte de instaurarea realismului pe la jumătatea secolului trecut — vrea să nareze subiecte anecdotice; o altă cale posibilă se deschide atunci cînd pictura este stăpînită de dorința de a se exprima figurat (metafore, metonimii, sinecdoce), sensul figurat fiind privilegiul cuvîntului poetic. Acum cîțiva ani am văzut la Praga o expoziție de pictură, numită semnificativ „Poezia", care cuprindea tablouri de acest gen; în rest, o rubedenie

atît de sobră a picturii, cum este fotografia, foloseşte în mod curent sinecdoca, înfăţişîndu-ne părţi ale obiectului în locul întregului. Pictura poate simţi şi tentaţia muzicii, artă fără obiect (sau mai bine, fără subiect) şi se poate inspira din ritmul ei; cunoaştem demonstraţiile de pictură fără subiect, care îşi manifestau deschis ambiţiile de această natură. Aşadar, materialul în artă — deci şi în artele plastice — nu are menirea de a păzi cu străşnicie graniţele dintre arte, ci de a incita prin însuşirile sale limitative şi directoare fantezia artistului şi de a-l sili la o fertilă rezistenţă, dar şi la supunere. Sînt numeroase cazurile cînd materialul — ceea ce se poate vedea foarte sugestiv, în exemplul artelor plastice — vine în întîmpinarea artistului, cînd opera se înalţă din material. Am amintit de cazurile cînd forma unui bloc de piatră a predeterminat forma sculpturii care a rezultat. Dar şi alte calităţi ale materialului, în afară de formă, sînt hotărîtoare: duritatea, facilitatea pietrei la aşchiere în comparaţie cu maleabilitatea metalului, luminozitatea marmorei, strălucirea metalului, docilitatea lemnului — toate astea fiind nu numai calităţi ale materialelor, ci şi posibilităţi creatoare pentru sculptor. În istoria artelor sînt frecvente cazurile cînd specialiştii au putut să afirme cu precizie despre o sculptură veche că este copia unui original pierdut, executat într-un alt material decît copia; căci influenţa materialului asupra structurii operei originale a fost atît de însemnată, încît transpunerea ulterioară într-un alt material nu a fost capabilă să o şteargă. Astfel este clar că materialul, prin care diversele arte se deosebesc între ele şi prin care artele plastice ca totalitate se deosebesc de celelalte arte, nu constituie doar o bază inertă pentru munca artistului, ci un factor aproape viu care dirijează lucrarea, influenţînd-o mereu, în sens pozitiv sau negativ. Diferitele lui însuşiri, păşind în sfera creaţiei artistice, se transformă în diverse semni-

ficații elementare, cum am mai spus, și se oferă artistului spre închegarea unei complexe semnificații globale, prin intermediul căreia opera înrîurește asupra receptorului. De aceea, afirmînd că artele plastice se deosebesc de celelalte arte prin materialul folosit, nu stabilim, cum s-a întîmplat în cazurile precedente, un simplu semn distinctiv, ci atingem însuși miezul incandescent al creației artistice.

Aici se termină drumul pe care am pornit. Ne-a mai rămas totuși ceva de spus, ceva despre locul pe care îl ocupă artele plastice în viața omului. Ce a fost mai esențial am spus sau, cel puțin, am lăsat să se înțeleagă: artele plastice pot să servească și servesc la încîntarea ochiului și sufletului și pot totodată să prezinte o mare valoare pentru orgoliul național, o valoare reprezentativă. În anumite epoci, pot fi și un important factor economic, pe piața internă sau ca articol de export, în momentele de animație turistică. Pot să slujească la propagarea unor idei sau a unor principii și pot îndeplini multe alte sarcini. Dar peste toate acestea, misiunea lor esențială, fără de care toate celelalte sarcini rămîn doar umbre sau nici măcar atît, rezidă în influența pe care o au asupra atitudinii omului față de realitate. Operele de artă sînt cu precădere semne autonome și neînfeudate, în sensul pe care l-am precizat în cursul meditației noastre. Astfel de semne sînt și operele artelor plastice în ciuda materialității lor, care face din ele, la prima vedere, simple lucruri. Mai mult chiar: dintre toate artele, artele plastice îndeplinesc cu cea mai mare forță și eficiență această misiune fundamentală a artei în genere. Cartea de literatură trebuie s-o deschidem, la teatru sau la concerte trebuie să ne ducem — pe cînd operele plastice le întîlnim pe stradă, le vedem atunci cînd privim zidurile, sub influența lor stau, direct sau indirect, în mare parte și instrumentele pe care le folo-

sim la cele mai curente munci cotidiene. (Dar această influenţă atît de puternică ne îndeamnă la prudenţă în selectare şi apreciere — şi aici începe un alt capitol, căruia îi vom consacra, în cadrul acestui ciclu, o prelegere aparte.)

Prelegere ţinută la
Institutul pentru educaţie naţională,
26.I.1944.

CU PRIVIRE LA PROBLEMA FUNCȚIILOR ÎN ARHITECTURĂ*

PROBLEMA funcțiilor în arhitectură este inseparabilă de problema funcțiilor în gîndirea contemporană, în creația culturală și în practica vieții. Optica funcțională ne permite să concepem lucrurile ca proces fără a tăgădui realitatea lor materială. Ea ne înfățișează lumea concomitent ca mișcare și ca fundament ferm pentru activitatea umană. Conceptul de funcție, ipoteză de lucru fundamentală în cultura modernă, cunoaște un proces de dezvoltare și de diferențiere lăuntrică; lucrul acesta trebuie să-l avem mereu în vedere și să procedăm la revizuiri ale semnalmentelor lui. Care sînt ele? Cînd vorbim de funcția unui lucru, ce vrem să spunem prin aceasta?

Conceptul de funcție înseamnă, în primul rînd, că lucrul, care este purtător al funcției, se folosește în cutare sau cutare scop; obișnuința, folosirea repetată constituie premisa necesară a funcției; pentru o singură și unică folosire a lucrului denumirea aceasta nu se potrivește. Nici chiar obișnuința subiectivă a folosirii unui lucru, limitată la un singur individ, nu înseamnă funcție în înțelesul propriu al cuvîntului. Este nevoie de un consens social cu privire la scopul pentru care se folosește un lucru ca instrument; un anumit mod de folosire a lucrului respectiv trebuie să fie spontan comprehensibil oricărui membru al colectivului respectiv. De aici provine înrudirea — nu însă identitatea — dintre problemele funcției și cele ale semnului: lucrul exercită o anumită funcție și, mai mult, o și semnifică. Cînd este vorba de un lucru

---

* *K problému funkci v architektuře.* Se traduce după volumul *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 196–203.

perceptibil prin simţuri, percepţia senzorială a lucrului este determinată de conştiinţa faptului că lucrul foloseşte la ceva; atît forma, cît şi integrarea în spaţiu a lucrului perceput depinde adesea de această conştiinţă: aşa, de pildă, mînerul unui instrument — în cazul că ne dăm seama la ce foloseşte — va fi interpretat în actul de percepţie a lucrului, independent de starea sa reală în momentul dat, ca parte a obiectului cu care de regulă sîntem deprinşi cel mai mult şi de la care pornim atunci cînd îi privim forma; dar dacă în actul perceperii nu sîntem capabili să identificăm mînerul, el ne va apărea ca o excrescenţă accidentală ce strică fără nici o logică unitatea formei, iar forma însăşi va deveni pentru noi nesatisfăcător de polivalentă.

Lucrul însă nu este legat cu necesitate de o singură funcţie şi aproape nu există lucru care să nu servească unui întreg ansamblu de funcţii. Orice act în care se foloseşte lucrul poate servi mai multor scopuri; de asemenea, putem folosi lucrul în alt scop şi cu altă funcţie decît acelea în care se foloseşte în mod curent, sau chiar decît acelea pe care le-a avut în vedere producătorul; în sfîrşit, lucrul poate să-şi schimbe funcţia în cursul evoluţiei istorice. Dar toate acestea depind, pe de o parte, de colectivul care îşi însuşeşte un anumit obiect cu o anumită funcţie, pe de altă parte, de individul care foloseşte obiectul pentru a-şi atinge scopurile sale şi care decide în măsură considerabilă singur asupra acestei folosiri.

Aşadar, unirea dintre lucru şi funcţie nu depinde numai de lucrul în sine, ci şi de cel ce foloseşte lucrul, de om, în calitatea sa de membru al unui colectiv şi de individ izolat. Conştiinţa colectivului nu se rezumă la simpla fixare a diverselor funcţii izolate una de alta, ci pune diferitele funcţii în relaţii reciproce complexe, după ale căror legităţi se călăuzeşte apoi atitudinea activă globală a colectivului faţă de realitate. Individul, ca membru al colectivităţii, are la dispoziţie un ansamblu de funcţii general acceptate şi o repartiţie convenţională a funcţiilor

în lumea lucrurilor; dar în acțiunile sale el se poate abate de la această regulă prin aceea că poate folosi lucrurile în funcții de care nu sînt legate prin consensul general sau prin aceea că — în condițiile în care un lucru este adesea aglomerat de o multitudine de funcții — răstoarnă ierarhia obișnuită și proclamă dominantă o altă funcție decît aceea care, în cazul respectiv, este acceptată prin consens general. Iată de ce trebuie să distingem : a) realitatea asupra căreia se realizează funcția ; b) ansamblul funcțiilor înmagazinat în conștiința colectivității și unificat prin interrelaționarea lăuntrică în structură ; c) individul care introduce în permanență în procesul funcțional accidentul, punînd astfel în mișcare structura funcțiilor. Nici una dintre aceste trei serii nu este legată în mod necesar de vreuna din celelalte și predeterminată în mod pasiv de ea ; relațiile dintre ele sînt schimbătoare și evoluează.

Am ajuns, așadar, într-un punct unde funcțiile ni se înfățișează ca o structură de forțe istoric schimbătoare, forțe care dirijează atitudinea generală a omului față de realitate. Ne aflăm deci departe de relația unică dintre un lucru concret și un scop concret ; este însă necesar să trecem și la o altă generalizare : nu numai actele umane, ci și funcțiile de detaliu care dirijează aceste acte în mod nemijlocit pot fi reduse la numai cîteva direcții fundamentale, la funcții primare care își au obîrșia în însăși structura antropologică a omului. Putem afirma că oricît de schimbătoare ar fi atitudinile omului, în epocile, locurile și condițiile sociale cele mai diverse, ele au totuși ceva etern comun : în modul activ cum reacționează omul față de realitate, adversară și aliat în lupta pentru existență, se realizează — fie și în forme ce cunosc o continuă metamorfozare — cîteva direcții fundamentale, date de faptul că structura psihofizică a omului este constantă în aspectele sale principale.

Dar nu trebuie să ne lăsăm amăgiți de gîndul că datorită legăturii lor nemijlocite cu baza antropologică și numărului lor evident redus, aceste funcții primare ar

putea fi calculate şi catalogate fără prea mare dificultate. În condiţiile de astăzi, de maximă autonomizare a funcţiilor, este de multe ori greu a delimita cu precizie contribuţia diverselor funcţii la realizarea unui act sau a unei categorii de acte; cu atît mai dificil ar fi a stabili cu precizie care dintre funcţii sînt primare, adică ireductibile la alte funcţii şi istoriceşte necondiţionate, şi care sînt, dimpotrivă, secundare, apărute în urma diferenţierii funcţiilor primare. Dar autonomizarea maximă a funcţiilor, situaţie pe care sîntem tentaţi să o socotim drept firească, este rezultatul unei evoluţii îndelungate: pînă în secolul al XIX-lea, iar în cultura folclorică — în măsura în care este conservată — pînă în zilele noastre, unitatea structurală a funcţiilor este atît de strînsă, încît funcţiile se realizează în grupuri înmănunchiate din care diversele funcţii ies în relief doar ca simple aspecte de coloratură, inseparabile de întregul ansamblu. Aşa, de exemplu, este aproape imposibil să deosebim funcţia estetică de cea magică religioasă (vezi tatuarea sau găurirea intenţionată a pielii la unele neamuri primitive) sau de cea erotică. Din cauza primatului pe care îl are unitatea structurală a funcţiilor asupra funcţiilor izolate, de multe ori reuşim numai cu mare dificultate să distingem aceeaşi funcţie realizată în contexte istorice şi sociale diferite; aşa, de pildă, au fost cazuri cînd funcţia estetică — una din cele mai uşor detectabile — n-a putut să fie identificată, în opere literare medievale, decît prin intermediul unei complexe analize ştiinţifice.

Aceste argumente ne arată că strădania de a găsi suma funcţiilor fundamentale ar fi zadarnică. Pe de altă parte, avem destule motive să presupunem că funcţiile, ca totalitate, au rădăcinile implîntate în structura antropologică a omului şi de aceea, în orice act care are ca subiect individul uman, sînt potenţial prezente toate funcţiile, bineînţeles în măsura în care pot fi puse în relaţie cu actul respectiv; pentru că, de regulă, însuşi ţelul concret al unei acţiuni implică o serie întreagă de funcţii,

din care una rămîne dominantă, celelalte avînd rol secundar. Caracteristic pentru ansamblul de funcţii este faptul că acelaşi subiect poate să schimbe funcţia aceluiaşi lucru potrivit cu situaţia în care se foloseşte de el, precum, eventual, poate să interpreteze greşit funcţia propriei opere : sînt cunoscute cazurile cînd un pictor sau un alt artist plastic îşi interpretează în mod fals intenţia creatoare subconştientă. Se poate, de asemenea, întîmpla ca subiecţii, cărora li se adresează actul unui alt subiect, să investească acest act cu alte funcţii decît cele pe care i le-a atribuit artistul şi conform cărora şi-a configurat actul său subiectul activ, şi el să-şi modeleze atitudinea faţă de acest act conform cu modul lor specific de receptare. De aceea, atunci cînd presupunem despre un anumit produs al activităţii umane că este destinat să îndeplinească cutare funcţie, folosindu-l în consecinţă, asta nu dovedeşte nicidecum că funcţia pe care noi o atribuim acestui produs a făcut parte din intenţiile producătorului ; aşa, de pildă, dacă un produs provenit din alt mediu decît al nostru ni se pare a fi o operă artistică, nu înseamnă şi nu trebuie să considerăm că funcţia estetică a fost dorită de autorul produsului sau că măcar a avut vreun rol desluşit dominant în geneza ei. Toate astea demonstrează că în fiecare act — ca şi în rezultatul actului — sînt potenţial prezente şi alte funcţii decît cele pe care le îndeplineşte în mod evident, sau chiar — de vreme ce subiectul actului este omul — toate funcţiile primare, funcţii înrădăcinate în structura antropologică a fiinţei umane, bineînţeles în măsura în care pot fi raportate la actul sau lucrul respectiv.

După aceste observaţii generale să trecem la examinarea problemei funcţiilor în arhitectură. Putem să ne referim direct la cele spuse mai sus, deoarece arhitectura este un caz tipic de artă plurifuncţională ; teoreticienii moderni consideră pe drept cuvînt clădirea ca un loc unde se desfăşoară un ansamblu de procese vitale. Produsul arhitectonic se deosebeşte de oricare dintre instrumentele

activităţii umane, ca şi de un instrument atît de complex cum este maşina, prin aceea că nu se înglobează în nici o activitate precisă, ci îşi are destinaţia în a oferi ambianţă spaţială pentru activităţi din cele mai felurite genuri. Compararea produsului arhitectonic cu o maşină (Le Corbusier) exprimă într-o formă concentrată năzuinţa unei epoci către o maximă unilateralitate funcţională posibilă a arhitecturii, dar nu reprezintă şi o definiţie supratemporală.

Arhitectura organizează spaţiul care înconjoară omul. Îl organizează ca totalitate şi ţinînd seama de omul total, adică ţinînd seama de toate actele psihice sau fizice de care este capabil individul uman şi pentru care clădirea poate deveni scenă de desfăşurare. Cînd spunem că arhitectura organizează *spaţiul* care împresoară pe om ca *totalitate*, avem în vedere faptul că nici una dintre componentele arhitecturii nu are independenţă funcţională, ci este apreciată exclusiv după cum formează, din punct de vedere motoric sau optic, spaţiul în care este integrată şi pe care îl limitează. Să luăm ca exemplu o maşină (o maşină de cusut sau un instrument muzical cu caracter mecanic cum este pianul), care este amplasată în spaţiul de locuit. Fiecare maşină are funcţia sa specifică; dar ca parte a arhitecturii (a spaţiului de locuit), ea nu este totuşi evaluată în raport cu această funcţie specifică, ci după modul cum formează spaţiul pentru ochiul şi mişcarea omului. Funcţia specifică este luată în considerare numai în măsura în care se realizează în această organizare a spaţiului, de exemplu, în cazul maşinii de cusut, numai în măsura în care la amplasarea ei este necesar să se ţină seama de faptul că cel ce lucrează la ea trebuie să stea comod şi totodată să nu împiedice pe ceilalţi locuitori ai încăperii să se mişte, că trebuie să aibă lumină suficientă etc.; în cazul pianului, funcţia sa specifică se realizează în raport cu spaţiul arhitectonic trecînd prin aceleaşi exigenţe, dar şi prin altele, ca de exemplu exigenţa celui mai potrivit amplasament din punctul de vedere al acusticii

încăperii. În schimb, gradul de capacitate al mașinii (al instrumentului) de a-și îndeplini funcția sa specifică rămîne dincolo de sfera arhitecturii și a preocupărilor ei. La fel și în cazul operelor de pictură sau sculptură, care constituie o parte din spațiul arhitectonic, chestiunea valorii lor arhitectonice se va pune cu privire la modul cum contribuie la formarea acestui spațiu. Am spus mai înainte că arhitectura formează spațiul ținînd seama de omul total, adică ținînd seama de toate actele, fizice sau spirituale, de care este capabil individul uman. Această afirmație decurge, dealtfel, din însăși aserțiunea că, în esență, în orice act uman sînt potențial prezente toate funcțiile, în măsura în care pot fi puse în relație cu actul respectiv; în arhitectură se manifestă omniprezența tuturor funcțiilor cu atît mai radical, cu cît este mai divers ansamblul de funcții cărora trebuie să le servească creația arhitectonică respectivă.

Dar nu fiecare clădire este destinată a avea toate funcțiile; există o sumă de genuri arhitectonice, fiecare însemnînd o anumită limitare și delimitare a funcționalității. Diversele genuri însă se interconectează și se influențează reciproc; de aceea, numai suma *tuturor* genurilor arhitectonice dintr-o anumită epocă și dintr-un anumit mediu este definitorie pentru utilizarea globală a zonei funcționale de către arhitectură, în epoca și în mediul dat. O dovadă a conexiunii strînse dintre genurile arhitectonice este faptul că fiecare epocă din evoluția arhitecturii are un gen dominant, în raport cu care își soluționează problemele de bază: în gotic dominantă a fost catedrala, în Renaștere și baroc palatul, pe jumătate cu caracter public, pe jumătate particular, iar astăzi locuința. Astfel, în pofida diferențierii pe genuri, rămîne în picioare adevărul că arhitectura are în vedere omul total, totalitatea necesităților lui fizice și spirituale. Amintind alături de necesitățile fizice și pe cele spirituale, ne gîndim în primul rînd la efectele psihologice ale produsului arhitectonic, denumite, de regulă, destul de imprecis, intimitate, monu-

mentalitate etc. Relaţia potenţială a arhitecturii cu *toate* necesităţile şi ţelurile omului se ilustrează sugestiv şi prin posibilitatea schimbării funcţiei dominante a produsului arhitectonic (a se vedea folosirea palatului drept clădire publică sau transformarea unui local de bursă în local de universitate), precum şi prin schimbarea funcţiei dominante a unui întreg *gen* arhitectonic (a se vedea evoluţia tipului de bazilică din clădire cu destinaţie comercială în clădire cu destinaţie religioasă).

Aşadar, funcţionalismul în arhitectură este o chestiune foarte complicată. Nu-i vorba numai, după cum credeau pionierii concepţiei funcţionaliste, de o relaţie simplă între individul care stabileşte scopul şi scopul din care ar deriva în mod direct formele şi organizarea clădirii. Există *patru nivele funcţionale* şi nici unul dintre aceste nivele funcţionale nu se confundă cu celelalte. În primul rînd, funcţiile clădirii sînt determinate de un scop actual, iar în al doilea rînd, de scop ca fapt istoric : chiar atunci cînd este vorba de un scop atît de individual cum este construirea unei locuinţe familiale, formele şi organizarea clădirii, deci şi funcţionalitatea ei, se ghidează nu numai după criterii practice, ci şi după canonul fixat (ansamblul de norme) pentru acest gen de construcţii, precum şi după evoluţia de pînă atunci; cele două aspecte ale funcţionalităţii, cel actual şi cel istoric, pot să nu consune în rezolvarea unei sarcini concrete. Cel de al treilea nivel funcţional este dat de modul de organizare a colectivităţii în care se încadrează atît cel ce face comanda cît şi arhitectul : chiar şi funcţiile aparent condiţionate de cele mai utilitariste considerente iau o anumită înfăţişare şi se organizează corespunzător cu organizarea societăţii, cu posibilităţile economice şi materiale de care dispune societatea etc. În acest nivel funcţional eu înglobez şi diversele nuanţe ale funcţiei simbolice (despre care vezi articolul lui Kroh, *Dnešní problémy sovětské architektury* [*Probleme actuale ale arhitecturii sovietice*], „Praha-Moskva", I). De asemenea, acest nivel funcţional social are exigenţele sale specifice care nu se confundă cu exigenţele nivelelor amintite.

În sfîrșit, există și un nivel funcțional individual : firește, individul se poate abate de la toate normele instaurate de nivelele precedente, poate să combine în diverse moduri cerințele lor divergente etc. Nu trebuie să uităm că, alături de tendința de a respecta cu rigurozitate funcționalitatea, se poate manifesta, în oricare dintre planurile funcționale, și tendința de încălcare mai radicală sau mai puțin radicală a funcționalității și că încălcarea normelor funcționale anterioare poate să însemne chiar un prim pas spre evoluția funcțiilor înseși și implicit a arhitecturii. Or, o astfel de încălcare a funcționalității pornește, de regulă, de la o decizie a individului, fie de la individul beneficiar, fie de la individul arhitect.

Cele patru nivele, pe care le-am enumerat aici, nu sînt, firește, identice și nici paralele, ci mai degrabă dimpotrivă. Se află însă într-o permanentă interconectare de natură ierarhică; aceasta înseamnă că unul dintre nivele este, de regulă, dominant; dar în cursul evoluției dominanta se schimbă. Așa, de exemplu, inițial, în arhitectura contemporană s-a pus accentul mai mult pe nivelul scopului actual, mai tîrziu, în special în ultimii ani, s-a pus accentul și pe nivelul funcționalității sociale. Arhitectura eclectică din deceniile al nouălea și al zecelea ale secolului trecut a pus accentul pe nivelul scopului ca fapt istoric, cu alte cuvinte pe genul arhitectural; dovadă concludentă este faptul că, de multe ori, la blocurile de locuințe se simula un alt gen arhitectonic decît cel real; fațada unui bloc de locuințe simula o fațadă de palat. Etapa imediat următoare, arhitectura *secesion*, a pus în evidență nivelul funcționalității individuale : imperativul vremii era de a se răspunde exigențelor individuale, de a adapta construcția chiar și unor funcții fictive pe care individul le atribuie acesteia, fie și împotriva scopului real căruia îi servea clădirea; de aici provine lirismul debordant al arhitecturii din această epocă.

Analiza funcțiilor în arhitectură ne-a dus la concluzia că arhitectura, întotdeauna și în toate formele sale, se adresează omului total, tuturor compartimentelor existenței lui,

începînd cu baza antropologică generală şi comună şi sfîrşind cu individul determinat atît social cît şi de propria sa unicitate; în afară de aceasta, arhitectura mai este condiţionată în funcţionalitatea ei şi de istoria sa imanentă. Nu există unilateralitate funcţională : fiecare dintre funcţii precum şi relaţiile dintre ele ni se dezvăluie sub aspecte diferite în raport de proiectarea lor în diferitele nivele funcţionale, amintite mai sus. Menirea unui studiu arhitectonic nu rezidă deci numai în a diagnostica diversele funcţii, ci şi în a controla raţional şi a pune de acord diversele nivele în care se răsfrîng aceste funcţii. Folosind atributul „raţional", nu vrem nicidecum să eliminăm momentul iraţional, simţul intuitiv şi activ, şi nici presiunea permanentă pe care o exercită imprevizibilul ce izvorăşte din nivelul funcţionalismului individual. Tăgăduirea şi reprimarea exigenţei acestui nivel ar putea duce în practică la petrificare, la îngheţarea evoluţiei : orice acţiune de aplicare a unui produs uman, material sau nematerial, este într-o anumită măsură şi un „abuz", o modificare de funcţii; astfel şi în arhitectură problema în ce măsură putem sau chiar trebuie să depăşim o anume destinaţie a clădirii, eventual să modificăm raportul ierarhic dintre diferitele nivele funcţionale, este o problemă inevitabilă, în pofida naturii ei aparent stînjenitoare. De aceasta este legată problema posibilităţilor funcţionale secundare, adesea numai potenţiale, ale produsului arhitectonic, adică a acelora care nu intră în intenţia practică respectivă, ci se resimt ca nişte tonalităţi suplimentare în efectul psihologic al clădirii, uneori şi în folosirea ei activă; nici aceste funcţii nu pot fi neglijate sau reprimate fără ca prin aceasta să se transforme în viciu ascuns. Dar să trecem acum la problema complexă şi delicată a *funcţiei estetice* în arhitectură. În această ordine de idei va fi necesar să vorbim şi despre raportul dintre arhitectură şi artă. În ce priveşte situaţia funcţiei estetice printre celelalte funcţii, este necesar cel puţin să menţionăm, fără alte amănunte, că funcţia estetică, oriunde s-ar afla, în orice vecinătate, constituie negarea dialectică a func-

ționalismului. Oricare dintre funcții, cu excepția celei estetice, poate să se manifeste întotdeauna numai acolo unde este vorba de folosirea unui lucru într-un anume scop; în timp ce funcția estetică, oricînd și oriunde, cu cît va fi mai puternică cu atît mai evident va transforma în scop lucrul însuși, ceea ce înseamnă că se va opune folosirii lui practice. Dacă ar trebui să găsim un exemplu din arhitectură am putea să citățm faptul că un interior cu o funcție estetică hipertrofiată se va opune folosirii sale în scopuri practice prin aceea că atrage într-o prea mare măsură atenția asupra sa; mai mult, orice schimbare a interiorului, apărută ca urmare a înlocuirii mobilei, sau numai a unui nou aranjament al acesteia, este capabilă să reanimeze, pentru locuitorii casei, într-un mod nedorit funcția estetică a fiecărei piese de mobilier în parte și în ansamblu, diminuînd astfel utilitatea practică a încăperii.

Acest exemplu ne conduce și către o altă teză generală, și anume că funcția estetică nu apare brusc, fără niște faze intermediare, ca un adaos sau supliment, ci este potențial prezentă întotdeauna, pîndind cel mai mic prilej pentru a fi reanimată. Ceea ce spunem acum rezultă logic din teza pe care am prezentat-o la începutul articolului nostru cu privire la omniprezența potențială a tuturor funcțiilor; aici subliniem că omniprezența funcției estetice este o realitate deosebit de pregnantă. Funcția estetică, precum negarea dialectică a oricărui funcționalism, stă în opoziție cu fiecare funcție în parte și cu orice ansamblu de funcții; de aceea, situația ei printre celelalte funcții se aseamănă cu aerul dintre lucruri, sau mai degrabă cu amestecul de întuneric și lumină. Așa cum pretutindeni acolo unde un lucru s-a retras spațiul se umple de aer, sau cum în cutele spațiului, din care s-a retras lumina, pătrunde întunericul, tot așa și funcția estetică pășește strîns pe urmele celorlalte funcții; acolo unde funcțiile celelalte sînt slăbite, cedează sau își schimbă locul, pătrunde imediat și dobîndește în mod corespunzător vigoare funcția estetică. Nu există lucru care să nu poată exprima funcția estetică sau, dimpotrivă, care să o exprime în mod obli-

gatoriu întotdeauna. Chiar dacă există anumite obiecte produse cu intenţia de a acţiona estetic, adaptate şi ca formă acestui scop, nu rezultă de aici în mod obligatoriu că, odată cu schimbarea timpului, spaţiului sau a mediului, respectivele obiecte n-ar putea fi despuiate, parţial sau total, de această funcţie. Aşadar, funcţia estetică apare şi dispare, nefiind legată de nici un lucru în mod iremediabil. Deoarece îi place să ocupe locul eliberat de celelalte funcţii, apare adesea acolo unde un lucru, chiar şi imaterial, şi-a pierdut funcţia practică; a se vedea, spre exemplu, frumuseţea dobîndită de ruine etc.[1] Dar pentru că se află în raport egal faţă de oricare dintre celelalte funcţii, constituind opusul lor dialectic, este potrivită să servească în cursul mutaţiilor evolutive ca punte de trecere de la o stratificare a funcţiilor la o alta nouă, devenind în acest fel, prin opoziţie faţă de situaţia precedentă, factor al dezvoltării şi indiciu al acesteia. Uneori, şi în cazuri cînd este vorba de restructurări funcţionale care au ca scop final supremaţia funcţiilor practice, funcţia estetică poate în mod trecător guverna procesul, facilitînd prefacerea; aşa, de pildă, la arhitectul Van de Velde, cel mai de seamă constructor al arhitecturii *secesion*, apar primele simptome ale funcţionalismului, dar de o coloratură estetică: el vorbeşte despre *frumuseţea* maşinii ca produs de maximă

---

[1] Capacitatea de a suplini funcţii dispărute este caracteristică într-o oarecare măsură *tuturor funcţiilor semiotice*, adică acelor funcţii care transformă lucrul în semn; a se vedea, spre exemplu, funcţia simbolică; aceasta — de multe ori paralel cu cea estetică — pune stăpînire pe lucrurile (instituţiile) eliminate din folosinţa practică. Funcţia estetică este una din funcţiile semiotice, fiindcă lucrul care o exprimă devine *ipso facto* semn, dar un semn de o factură deosebită; caracterul semiotic al funcţiei estetice ne dezvăluie arta care este destinată a mijloci între două părţi, între artist şi receptor, pe baza convenţiei create direct de stadiul precedent al structurii artistice. Capacitatea de a suplini o funcţie dispărută este în cazul funcţiei estetice mai puternică decît în cazul altor funcţii semiotice, fiindcă funcţia estetică reprezintă o negare dialectică şi a semioticii (a se vedea transfigurarea funcţiei de comunicare într-o operă literară sau în pictură); de aceea, funcţia estetică poate să suplinească şi o funcţie semiotică dispărută; aşa, de pildă, este în stare să ţină în viaţă şi singură un anumit ritual, deşi semnificaţia proprie a acestuia a căzut în uitare (aşa cum se vede adesea în folclor, diverse rămăşiţe cum este arderea vrăjitoarelor). Se poate întîmpla ca lucrul să-şi piardă toate funcţiile, inclusiv pe cele semiotice, inclusiv pe cea estetică; în acest caz el este sortit pieirii.

funcționalitate, despre frumusețea liniei dinamice etc. Ambele modalități de a acționa ale funcției estetice, de conservare și de facilitare a mutației, rezultă în mod necesar din esența ei. Este cazul să mai menționăm, în sfîrșit, că există o sferă de fenomene unde funcția estetică are supremație în raport cu celelalte sau cel puțin tinde spre supremație : este sfera artei. Nici o artă nu este despărțită printr-o prăpastie de netrecut de restul universului fenomenal : există punți imperceptibile și o fluctuație permanentă între artă și sfera extraartistică, sau chiar și extraestetică.

După aceste cîteva observații generale, restrînse la cele mai de bază și mai necesare teze, să ne îndreptăm atenția spre chestiunea specială a funcției estetice în arhitectură. Poziția ei aici este deosebită ; ea poate fi cel mai bine exprimată prin aîteva opoziții : 1) Funcția estetică poate să se realizeze în oricare gen de arhitectură, inclusiv la clădiri cu o destinație atît de practică cum este hambarul, depozitul sau fabrica ; în unele genuri arhitectonice este parte necesară a efectului global, anume în cazul construcțiilor monumentale ; evoluția arhitecturii este strîns legată de evoluția acelor arte care se numesc plastice, comun cu ele are problemele spațiului etc. Pe de altă parte, nu e deloc clară granița dintre clădirile cu funcție estetică și cele fără această funcție ; de la arhitectură duc spre activitatea meșteșugărească căi drepte, chiar și spre activități lipsite de intenții estetice și spre producția industrială. În arhitectură nu este posibil — cum este în alte arte — ca funcția estetică să precumpănească sau să atingă un nivel limită : funcțiile practice nu pot fi niciodată subordonate funcției estetice în așa fel încît clădirea să lase impresia de produs autonom din punct de vedere estetic ; dacă s-ar întîmpla așa, atunci — conform unei judicioase observații a lui Karel Teige — arhitectura ar deveni *ipso facto* sculptură, ar începe să fie privită și evaluată ca sculptură. 2) Funcția estetică apare în arhitectură ca ceva adăugat, venit din afară : preferă suprafața clădirii (vezi ornamentul ; s-a spus că arhitectura începe

acolo unde se sfîrşeşte construcţia), se realizează adesea pe elemente mai puţin grevate de funcţii practice (cum este, de pildă, culoarea[2]); adesea se înfăţişează ca ceva care *depăşeşte* funcţia prevăzută (o formă mai expresivă şi mai regulată decît ar fi nevoie pentru satisfacerea perfectă a funcţiei practice etc.). Pe de altă parte, s-a spus că funcţia estetică nu vine din afară, ci că este imanentă arhitecturii: dovadă mai ales faptul că funcţia estetică se contopeşte cu funcţiile practice pînă la o deplină asimilare; aşa, de pildă, nu putem stabili cu precizie contribuţia funcţiei estetice în categoria funcţională a monumentalităţii (nefiind identice), şi la fel greu de stabilit este — cu toată prezenţa sa de netăgăduit — şi contribuţia funcţiei estetice la efectul funcţional al „confortului" locuinţei sau al „intimităţii" locuinţei. În cursul dezvoltării istorice a arhitecturii, funcţia estetică s-a combinat treptat cu diverse alte funcţii: în gotic cu funcţia religioasă, în Renaştere cu funcţia social-reprezentativă, în baroc cu cea eclesiastic-religioasă şi social-reprezentativă laolaltă.

Dacă vrem să soluţionăm, fie şi numai în linii mari, aceste opoziţii aparente trebuie, mai întîi, să precizăm care este raportul dintre arhitectură şi artă. Teoria contemporană a arhitecturii exclude, precum se ştie, în mod radical arhitectura din sfera artei, fără a tăgădui însă însemnătatea funcţiei estetice pentru ea. Această excludere este însoţită de o netă delimitare între artă şi zona extraartistică: drept artă se consideră doar sfera în care fantezia este liberă, neîngrădită de nici un considerent extraestetic, cu alte cuvinte sfera de dominare a funcţiei estetice. De vreme ce arhitectura nu poate asigura supre-

[2] În această ordine de idei putem menţiona o anume clasificare curentă: efectul optic — funcţia estetică; efectul motoric — funcţiile practice. Este adevărat că funcţia estetică se concentrează cu precădere în jurul percepţiei vizuale, în timp ce funcţiile practice sînt legate mai ales de posibilităţile de mişcare pe care clădirea le oferă omului; dar nu putem exclude total nici factorul optic din sfera funcţiilor practice (a se vedea importanţa practică a culorii peretelui pentru muncă), şi nici factorul motoric din sfera funcţiei estetice (cerinţa accesibilităţii perfecte a diverselor părţi ale spaţiului ca exigenţă estetică).

maţia funcţiei estetice fără a-şi pierde însăşi raţiunea de a fi, excluderea ei din suma artelor reprezintă o consecinţă logică a concepţiei amintite cu privire la esenţa artei. Această concepţie izvorăşte din tendinţa care a dominat teoria şi practica artistică pe la începutul secolului trecut (tendinţa spre arta aşa-zis „pură"), şi nu dintr-un principiu atemporal. Fireşte, nu putem nega că între arhitectură şi celelalte arte există o linie de demarcaţie în sensul că artele acţionează numai în sfera culturii spirituale, pe cînd arhitectura — concomitent în sfera culturii spirituale şi a celei materiale. Dar nici nu putem ignora, pe de altă parte, factorii care o leagă de celelalte arte. Dacă privim fenomenul artistic în toată amploarea sa temporală, spaţială şi socială, vedem că năzuinţa spre supremaţia funcţiei estetice asupra celorlalte funcţii nu încetează în nici una dintre arte să fie doar o năzuinţă care, şi în cazurile cele mai extreme, nu este decît parţial realizată. Vedem, de asemenea, că orice artă lunecă, fără şocuri violente, spre sfera unde domină indiscutabil funcţiile extraestetice, adică în sfera extraestetică; aşa, spre exemplu, nu există o graniţă fermă între o operă literară şi un enunţ lingvistic cu tentă estetică; acelaşi lucru este valabil şi cu privire la pictură — a se vedea afişul — şi chiar cu privire la muzică, artă care, în cazul anumitor genuri ca marşurile, muzica de dans, destinate a provoca emoţii etc., trădează o evidentă concurenţă dintre funcţia estetică şi funcţiile extraestetice. Evoluţia istorică a fiecărei arte este însoţită de permanente fluxuri şi refluxuri ale funcţiilor extraestetice, şi nici chiar în produsul artistic cel mai pur din punct de vedere estetic aceste funcţii nu sînt suprimate, ci numai metamorfozate în sensul că sînt deposedate de capacitatea de acţiune practică individuală, intrînd în contact cu practica vieţii numai prin intermediul structurii artistice ca totalitate. Prin contactul permanent cu sfera extraestetică şi trecerea directă în această sferă, arta influenţează starea şi mutaţiile de funcţii şi valori în sfera practicii vieţii; numai prin această împrejurare ne putem explica de ce arta, limitată de regulă

la un cerc restrîns de consumatori, afectează practica vieţii în însăşi fundamentele ei.

Şi în arhitectură, ca şi în alte arte, se duce o permanentă luptă pentru supremaţia sau subordonarea funcţiei estetice, cu deosebirea că arhitecturii îi lipseşte pînă şi posibilitatea de a se apropia de realizarea supremaţiei funcţiei estetice. Legătura dintre arhitectură şi sfera extra-estetică este atît de strînsă nu numai pentru că în interiorul ei se întîlnesc produse lipsite de orice intenţie estetică şi alte produse de pregnantă funcţionalitate estetică, ci şi pentru că arhitectura ne călăuzeşte în mod direct spre producţia meşteşugărească şi industrială. Deosebirea dintre arhitectură şi celelalte arte constituie totodată şi un lanţ care o leagă de ele : căci tocmai arhitecturii, ancorate, spre deosebire de celelalte arte, atît de solid în sfera culturii materiale, îi revine misiunea de a transporta la modul cel mai direct cuceririle artei în practica vieţii. Arhitectura nu colportează numai cuceririle proprii, ci şi cuceririle celorlalte arte, în special ale artelor mai apropiate de ea, pictura şi sculptura, de care se leagă prin anumite probleme comune sau măcar analoage, cum ar fi problema spaţiului, luminii, culorii etc. [3] Aşadar, în pofida poziţiei sale speciale, arhitectura este în mod inerent legată de artă. Antinomia dialectică fundamentală a arhitecturii este în esenţă aceeaşi ca în toate artele ; antinomia aceasta poate fi formulată ca o bătălie permanentă şi soluţionată mereu în alt chip între tendinţa spre supremaţie a funcţiei estetice asupra celorlalte funcţii şi tendinţa de precumpănire a celorlalte funcţii faţă de funcţia estetică. Dacă arhitectura nu poate să ajungă la o adevărată dominaţie a funcţiei estetice, nici în alte arte limita superioară pe care funcţia estetică o poate atinge nu este prea înaltă : foarte uşor şi deplin poate realiza supremaţia funcţiei estetice muzica, mai puţin uşor şi mai puţin deplin o poate face literatura, încă şi mai puţin teatrul

[3] Este interesant că Hegel situează arhitectura printre artele „cele mai de joc" ; după el, arhitectura domină în prima dintre cele trei epoci de dezvoltare a artelor, în epoca simbolică.

(a se vedea și deosebirea de rigurozitate la cenzură față de literatură și față de teatru). S-a spus mai sus că funcția estetică ne apare în arhitectură concomitent și ca ceva de suprafață și ca ceva imanent; această contradicție este un aspect al antinomiei fundamentale amintite. Cu alte cuvinte, am putea-o numi contradicție între forma lăuntrică și cea exterioară, contradicție care se manifestă, în definitiv, în orice artă, în arhitectură însă cu atît mai vizibil cu cît este mai puternică tensiunea dintre ambii poli, cu cît sînt mai puține posibilitățile pe care le are funcția estetică de a dobîndi un statut de deplină dominare asupra funcțiilor extraestetice. Examinînd situația arhitecturii în comparație cu arta, din punctul de vedere pe care l-am expus aici, discuția dacă arhitectura este sau nu artă devine o dispută asupra unei chestiuni terminologice. La sfîrșit este necesar să spunem cîteva cuvinte despre modul în care apare funcția estetică în arhitectură și cum această funcție dă naștere valorii estetice. Teoria funcționalismului a exprimat ideea că funcția estetică este consecința acțiunii nestînjenite și a coordonării perfecte a celorlalte funcții. Latura pozitivă a acestei teze constă în aceea că privește opera de artă drept o sumă de funcții extraestetice și de valori echivalente lor; axioma aceasta este valabilă și pentru alte arte ca și pentru funcția estetică în genere, oriunde s-ar manifesta ea. Fiind dialectic opusă tuturor celorlalte funcții, funcția estetică ni se înfățișează ca un rezultat al unei anumite corelații dintre ele, eventual al unei modificări a acestei corelații. Problema este numai dacă condiția necesară a apariției funcției estetice este — în arhitectură ca și în alte domenii — armonia perfectă dintre toate funcțiile extraestetice și plăcerea ce rezultă de aici. Evoluția artei, inclusiv cea a arhitecturii, abundă în dovezi de opere noi și valoroase care au fost întîmpinate la apariția lor cu valuri de nemulțumire; o dovadă este modul cum a fost primită clădirea lui Loos de pe Michaelerplatz din Viena. În afară de aceasta se mai naște o îndoială, și anume dacă este posibilă o coordonare desăvîrșită a funcțiilor extraestetice, adică unica posibilă. O asemenea

coordonare ar privi și armonizarea celor patru nivele funcționale amintite, nivele prin care trece fiecare funcție extraestetică, dobîndind în fiecare dintre ele noi forme și noi relații față de celelalte. Dar o perfectă coordonare a funcțiilor din punctul de vedere al unui nivel înseamnă în mod obligatoriu o încălcare mai mare sau mai mică a coordonării din punctul de vedere al celorlalte nivele. Se pune în acest caz — mai curînd decît problema posibilității de realizare a armoniei perfecte — problema opțiunii între mai multe modalități de încălcare a acestei armonii. Ca pretutindeni în artă, putem vorbi cel mult de necesitatea compensațiilor funcționale și implicit de consonanțe și distonanțe structurale; spre deosebire de statismul consonanței, o asemenea compensație este întotdeauna labilă, dinamică, supusă schimbărilor rezultate din mutațiile produse în ierarhia funcțională generală, valabilă pentru o anumită colectivitate. Este adevărat însă că arhitectura poate anticipa aceste transformări ale sistemului funcțional, poate năzui spre reînnoirea funcțiilor și a relațiilor dintre ele, dar și această strădanie, la rîndul ei, va apărea din punctul de vedere al contemporaneității ca o încălcare, avînd ca rezultat reanimarea efectului estetic. În acest sens este arhitectura una dintre arte.

Revista „Stavba", anul XIX, 1937—1938, pp. 5—12.

LITERATURA ŞI LIMBAJUL POETIC

OPERA LITERARĂ CA ANSAMBLU DE VALORI*

OPERA literară conține o mulțime de valori dintre cele mai diverse. Dar nici una dintre ele nu este pentru opera literară ca fenomen artistic atît de indispensabilă ca valoarea estetică. Toate celelalte genuri de valori pot fi cuprinse în opera literară ca în orice formă de manifestare lingvistică; valori ale existenței (realitatea sau irealitatea faptelor), valori intelectuale (justețea sau injustețea, originalitatea sau neoriginalitatea ideilor), valori etice, sociale, religioase etc. Nu ne propunem însă aici să dăm o listă și o clasificare precisă a valorilor potențial cuprinse în literatură. Ne preocupă numai relația dintre valoarea estetică, apreciată ca singura indispensabilă și dominantă, și toate celelalte valori.

Fiindcă trăsătura comună a tuturor celorlalte valori din opera de artă constă în aceea că se deosebesc de valoarea estetică, să le spunem global *valori extraestetice.* Opera literară poate fi abordată și judecată din punctul de vedere al oricăreia dintre valorile cuprinse în ea. Ne putem întreba dacă evenimentele despre care se vorbește în operă sînt adevărate sau nu, dacă sentimentele exprimate într-o poezie sînt autentice sau simulate, dacă ideile exprimate în operă sînt corecte sau nu, originale sau neoriginale, dacă concepția morală întruchipată în operă se confundă sau nu cu concepția noastră. Totuși un singur mod de apreciere corespunde naturii *artistice* a operei literare: aprecierea estetică, în cazul dat singura adecvată. În realitate însă problema aprecierii adecvate este destul de complicată, deoarece asistăm adesea la oscilații între două modalități de apreciere, estetică și extraestetică,

* *Básnické dílo jako soubor hodnot.* Se traduce după versiunea revăzută de către autor și publicată în vol. *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. cit., pp. 275–280.

oscilaţii determinate de însuşirile operei respective. De exemplu, o trăsătură distinctivă a romanului biografic sau chiar istoric este oscilaţia între aprecierea existenţială (adevărat — neadevărat) şi cea estetică; în pictură analog este cazul portretului. De asemenea, în cursul evoluţiei literare pot exista perioade de înclinaţie puternică spre evaluări extraestetice, chiar şi în genurile cele mai „pure" din punct de vedere estetic, cum este cazul liricii. Trebuie să amintim, în fine, şi diversitatea tipurilor de cititori, printre care unii, prin structura lor psihică, sînt mai receptivi la unele valori extraestetice decît la valoarea estetică şi abordează opera literară în consecinţă. Dar toate astea nu modifică cîtuşi de puţin exigenţa *noetică* a supremaţiei valorii estetice asupra celorlalte valori, exigenţă care trasează în mod *teoretic* linia de demarcaţie dintre opera poetică şi enunţul lingvistic de comunicare.

Dacă valoarea estetică, conform unei percepţii adecvate, este suprapusă celorlalte valori, apare firesc ca aceste valori — cu caracter de sine stătător — să rămînă fără vreo influenţă asupra aprecierii operei literare ca fenomen artistic. Într-o astfel de apreciere este indiferent dacă faptele prezentate într-o operă sînt adevărate sau nu, ideile juste sau nejuste etc. Ar putea chiar să se nască impresia că valorile extraestetice se află în afara unghiului de observaţie al aceluia care percepe şi apreciază opera ca fenomen artistic. Dar lucrurile nu stau aşa, căci valorile extraestetice se realizează şi într-un asemenea caz, dar nu ca valori de sine stătătoare care acţionează asupra atitudinii afective faţă de operă, ci în calitatea lor de componente ale structurii estetice. Aşa, de exemplu, valoarea morală sau socială poate fi unul din mijloacele care reglementează raporturile reciproce dintre personaje şi le rînduieşte în opera epică după importanţa lor (a se vedea cunoscuta opoziţie dintre eroul pozitiv şi eroul negativ). De asemenea, valoarea extraestetică poate fi fermentul dezvoltării acţiunii, ca de exemplu în operele în care „binele învinge". În poezia lirică, valorile extraestetice (alături de alte mijloace) imprimă operei culoare afectivă. Deose-

birile şi antinomiile dintre valorile extraestetice pot servi în măsură considerabilă ca bază pentru schema compoziţională, în special în poezia lirică. Ironia, care se întemeiază pe opoziţia dintre aprecierea reală, subînţeleasă, şi aprecierea pretextată, direct exprimată, poate deveni un factor important în structura operei. Chiar şi absenţa unei valori extraestetice poate deveni factor al structurii artistice atunci cînd asupra acestei absenţe se atrage atenţia în mod expres; aşa, de pildă, o trăsătură fundamentală a unei anumite ramuri a realismului în secolul al XIX-lea era reprimarea aprecierii morale, compensată însă printr-un accent deosebit pus pe valorile existenţiale. Aprecierea etică este estompată prin aceea că faptele ni se înfăţişează fără a fi aprobate sau dezaprobate direct, fiind totuşi orînduite în aşa fel încît aprecierea decurge indirect; astfel, aprecierea etică, neexprimată în mod expres în operă, se proiectează dincolo de ea în mintea cititorului; cititorul are iluzia că, nedirijat de nimeni, apreciază personal şi direct realitatea. Punerea în evidenţă a valorilor existenţiale se face în romanele realiste prin sublinierea caracterului „veridic" al acţiunilor narate (prin slăbirea structurii intenţionale a acţiunii) şi accentuarea caracterului „realist" al descrierilor (prin evocarea unui cadru scenic aparent dezordonat şi accidental).

Importanţa valorilor extraestetice pentru structura operei literare este deci mai mare. Cu toate acestea, ea poate scăpa uşor atenţiei, atîta timp cît scara valorilor extraestetice din opera poetică se confundă cu scara de valori curentă în practica vieţii. În astfel de cazuri, distribuirea şi gradarea valorilor în operă poate fi oricînd interpretată ca fiind condiţionată de realitatea socială şi nu de structura operei. O interesantă dezvăluire a importanţei structurale a valorilor extraestetice se produce la repetatele înviorări ale unei opere mai vechi atunci cînd scara de valori extraestetice, valabile în mod practic pentru cititor, s-a schimbat sensibil din vremea creării respectivei opere. Se poate întîmpla în acest caz ca o anumită grupare a personajelor, să zicem, într-un roman,

efectuată pe baza unor valori morale sau sociale cuprinse în operă, să intre în contradicţie cu aprecierile etice sau sociale valabile pentru cititor. Şi astfel, acelaşi personaj, care pentru anumite trăsături morale este apreciat în operă ca simpatic, poate să devină antipatic din punctul de vedere al modului de apreciere valabil în mod practic; ierarhizarea socială a personajelor într-o operă literară poate să fie opusă noului sistem de evaluare socială. În alt caz, ideea morală către care, conform intenţiei scriitorului, acţiunea se îndreaptă ca spre o conciliere finală, pentru un nou mod de a vedea lucrurile poate să pară, dimpotrivă, o subliniere a unor contradicţii. Valorile extraestetice cuprinse în operă ni se vor înfăţişa în toate aceste cazuri total separate de valorile care dirijează practica vieţii, realizîndu-se numai ca factori ai structurii estetice a operei.

Pînă aici ne-am ocupat numai de relaţia dintre valorile extraestetice prezente în operă şi structura ei globală. Ideea cu privire la dezvăluirea importanţei structurale a valorilor extraestetice în cazurile de revenire la viaţă a producţiilor literare mai vechi ne-a sugerat că nici chiar scara valorilor valabile în mod practic pentru cititor, existînd deci independent de operă, nu este lipsită de însemnătate pentru felul în care concepem structura internă a acestei opere. Există întotdeauna o relaţie între valorile din operă şi cele din afara ei. Dar atîta vreme cît cele două scări de valori se confundă, relaţia rămîne ascunsă şi nu are nici o influenţă asupra structurii. De îndată ce ni se dezvăluie o deosebire între aprecierea din operă şi cea valabilă în mod curent pentru cititor, această relaţie devine un factor al structurii artistice. În unele opere literare această relaţie este transformată cu bună ştiinţă într-o contradicţie. Astfel, aşa-zisul idealism în artă pune o anumită valoare, să zicem morală, exprimată în operă, în contradicţie cu o anumită valoare practică valabilă, socotind-o pe cea dintîi superioară şi deci de dorit. Alte curente, ca decadentismul sau satanismul, dimpotrivă, situează o valoare de speţă joasă, sau chiar negativă, în

viaţa practică pe un loc ce se cuvine de regulă unei valori pozitive şi superioare. Sînt însă şi cazuri cînd neconcordanţa dintre valorile extraestetice din operă şi din afara ei nu este expusă în mod vizibil şi totuşi constituie premisa implicită pe care este clădită structura operei. Pe o asemenea premisă se bazează specii literare întregi, ca de exemplu romanul istoric, romanul rural precum şi romanele din diversele medii sociale în genere. Aşa, de pildă, romanul „rural" nu este prevăzut pentru o colectivitate de cititori cu o scară de valori identică celei cuprinse în roman; pentru ţărani (nişte ţărani cu o scară de valori ca aceea cuprinsă în respectiva operă) un asemenea roman nu este „rural", ci roman în genere, fără o determinare precisă. Chiar din clipa cînd am adăugat adjectivul „rural" înseamnă că am presupus o dublă scară de valori extraestetice. Credem că nu este necesar să subliniem în mod special că valorile care se vehiculează într-o anumită operă, dîndu-se drept caracteristice pentru un anumit mediu, nu trebuie în mod obligatoriu să se confunde cu adevăratele valori recunoscute în respectivul mediu, ci pot fi fictive. Un exemplu interesant de neconcordanţă implicită dintre modul de apreciere din operă şi din afara ei ne oferă *Nouvelles asiatiques* de Gobineau. În primul rînd, sînt puse una lîngă alta povestiri din diverse regiuni ale Orientului (Caucaz, Persia, Afganistan), aşa încît chiar în interiorul operei se confruntă mai multe moduri de a privi lumea şi, deci, mai multe scări de valori. În afară de aceasta, în fiecare dintre povestiri este artistic folosită neconcordanţa dintre modul de apreciere din operă şi modul de evaluare obişnuit al cititorului european. În două dintre scenele care se succed, unul şi acelaşi personaj acţionează în aşa fel încît într-un caz aprecierea cititorului, făcută de pe poziţiile lui etice, este pozitivă, în al doilea caz este violent negativă. Dar pentru personaj şi pentru mediul în care acţionează nu există nici o contradicţie: ambele fapte sînt înfăţişate ca valori pozitive.

Problema valorilor extraestetice din opera literară este deci complexă. Şi mai complexă ne apare însă atunci cînd

o privim din punctul de vedere al *influenţei* practice a literaturii, adică din punctul de vedere al *funcţiilor*. Funcţia literaturii rezidă în acţiunea ei asupra societăţii în sensul unei anumite valori. Funcţia adecvată unei opere literare ca fenomen artistic, este, cum am spus, funcţia estetică. În afară de această funcţie, literatura poate cumula multe alte funcţii extraestetice, ca funcţia etică, socială, religioasă etc. Problema funcţiilor extraestetice în literatură este foarte strîns legată de problema valorilor extraestetice, dar cu toate acestea cele două probleme nu trebuie confundate. Şi aceasta datorită faptului că acţiunea operei nu este condiţionată numai de ea însăşi, ci şi de structura societăţii asupra căreia opera literară îşi exercită influenţa, de înclinaţia societăţii spre anume sfere de valori şi de modul ei de evaluare. Societatea poate să atribuie operei o cu totul altă funcţie decît aceea pe care i-a destinat-o autorul. Fenomenul are loc mai ales cînd este vorba de opere mai vechi sau străine, receptate de o altă societate decît aceea pentru care au fost create. Este cunoscut protestul lui Peter Bezruč din poeziile *Către cititorii de versuri* şi *Succes* împotriva abordării estetice a ciclului de *Cîntece sileziene*, care au fost concepute pentru a acţiona extraestetic.

Funcţiile extraestetice ale literaturii nu constituie, de fapt, o problemă de poetică, ci ţin de sociologia literaturii. Ceea ce nu înseamnă să nu se ţină seama de funcţia operei în analiza structurii ei artistice, deoarece, în procesul de elaborare a respectivei opere, ideea pe care şi-o face scriitorul despre acţiunea exterioară a operei poate avea o mare importanţă. Funcţia avută în vedere de autor devine astfel factor al structurii artistice a operei literare. Este posibil chiar ca un scriitor să utilizeze cu bună ştiinţă, în scopuri artistice, modul de structurare a operei spre a îndeplini o anumită funcţie exterioară. Iată ce scrie Tînianov în această problemă: „La baza structurii unei opere poate să stea şi o anumită orientare spre modul de folosire a construcţiei; exemplul cel mai simplu este orientarea spre cuvîntul vorbit în limbajul oratoric

sau în lirica retorică" (I. Tînianov, în studiul *Литературный факт* [*Faptul literar*] din volumul *Архаисты и новаторы* [*Arhaizanţii şi inovatorii*]).

Năzuinţa spre o anumită funcţie extraestetică, ce sălăşluieşte în interiorul operei şi poate deveni element din structura ei, ţine tot de problemele poeticii. Dar nici în soluţionarea problemei sociologice a influenţei operei asupra mediului care receptează opera respectivă nu pot fi trecute cu vederea posibilităţile şi consecinţele utilizării valorilor extraestetice şi funcţiilor extraestetice în structura operei literare. Şi cercetarea sociologică trebuie să conteze pe posibilităţile deformării valorilor extraestetice de către valoarea estetică ca şi de faptul că o modalitate aparent total exterioară de folosire a operei poetice de către societate poate să stea sub influenţa structurii lăuntrice a operei.

În legătură cu funcţia operei literare este poate bine să vorbim şi despre un fenomen ce ţine strîns de funcţie, adică despre difuzarea literaturii în societate. Există perioade cînd literatura este receptată de un mare număr de membri ai colectivităţii sociale, cînd traversează multe clase şi categorii sociale, după cum sînt şi perioade cînd se limitează la un cerc relativ foarte îngust de cititori. Această receptare cantitativ limitată se pune adesea în seama literaturii şi se interpretează drept criză a literaturii. Dar dacă ne gîndim la legătura dintre difuzarea literaturii şi funcţia pe care o îndeplineşte în societate, rezultă că nici receptarea largă şi nici cea limitată nu au legătură cu esenţa artistică a literaturii, ci sînt condiţionate de o mai mare sau mai mică accentuare a funcţiilor extraestetice; căci nici în cazul aceleiaşi opere nu este obligatoriu ca ea să aibă în toate epocile acelaşi grad de difuziune. Mediul capabil de a recepta în mod adecvat opera de artă, de a o aprecia conform funcţiei ei estetice, este întotdeauna foarte îngust. Această capacitate nu este dată de o anume apartenenţă socială, ci de predispoziţiile înnăscute ale unor indivizi cu o instruire specială. Acest mediu nu este identic pentru toate artele în acelaşi punct

al timpului și spațiului (de exemplu, la același popor, în aceeași epocă) : fiecare artă își are publicul ei. Dincolo de limitele acestui mediu cu calități speciale de receptare, literatura, ca și alte arte, greu se poate răspîndi ca fapt de eficiență estetică. Orice amplă desfășurare a unei arte este întotdeauna însoțită de o puternică accentuare a uneia din funcțiile ei extraestetice. Iată de ce nu putem vorbi de criza literaturii în cazurile cînd cercul cititorilor se îngustează, ci de deplasări în sfera funcțiilor acesteia. Simbolismul nu a fost cu nimic mai prejos decît alte curente literare numai pentru că se adresa unui număr restrîns de cititori, fapt pe care influența lui ulterioară l-a dovedit cu prisosință.

Toate cîte le-am spus în studiul de față nu constituie numai niște constatări pozitive ale unei stări de lucruri, ci și o discuție cu acele direcții în cercetarea literară care explică o anumită situație a literaturii sau chiar întreaga evoluție a acesteia prin starea sau evoluția unor valori din conștiința societății care receptează literatura. Așa, de exemplu, evoluția literaturii este concepută ca o simplă reflectare a evoluției valorilor intelectuale (istoria literară ca istorie a gîndirii) sau ca simptom al evoluției valorilor sociale (istoria literaturii ca istorie socială) etc. Este nevoie să distingem între metamorfozele valorilor extraestetice în literatură și evoluția lor în conștiința și practica vieții și societății. În opera literară, valorile extraestetice sînt implantate în structura artistică și deci supuse legilor de dezvoltare ale acesteia. Concordanța dintre un anume grup de valori extraestetice într-o operă și aceleași valori în conștiința și în practica societății este posibilă la un moment dat, dar nu este nici necesară și nici eternă. Pe o altă treaptă de dezvoltare literatura poate înregistra o apropiere de o cu totul altă constelație de valori. Cerînd ca cercetarea evoluției literare să pornească, în primul rînd, de la structura artistică a operei, noi nu tăgăduim necesitatea de a studia valorile extraestetice, atît cele cuprinse în operă cît și cele din afara ei. Dimpotrivă, este necesar ca analiza structurală a operei literare

să ţină cont de valorile extraestetice ca factori interni şi, dimpotrivă, studiul sociologic să urmărească interconectarea dintre evoluţia structurii artistice în literatură, inclusiv valorile extraestetice, şi evoluţia valorilor care călăuzesc viaţa practică; nu este îngăduit să se confunde valorile extraestetice cuprinse în operă cu valorile similare valabile în spaţiul exterior operei.

Jarný almanach Kmene.
Jízdní řád literatury a poesie,
Praga, 1932.

INDIVIDUL ŞI EVOLUŢIA LITERARĂ*

PROBLEMA personalităţii se pune tot mai imperios în ştiinţele culturii ca şi în practica vieţii. Atît teoria, cît şi practica ne călăuzesc către reînnoirea interesului pentru individ. În practică se pune problema răspunderii individului, evidentă mai ales acolo unde este vorba de o înrîurire directă asupra evenimentelor; dacă vrea să înţeleagă întreaga complexitate a procesului de evoluţie, teoria nu poate să ignore individul. Problemele practicii sînt complexe şi nu avem intenţia să ne ocupăm aici de ele. În ce priveşte cercetarea teoretică, apare evident că abordarea problemei individului este pîndită de următoarea primejdie: individul ar putea deveni un pretext comod de a eluda problemele dificile şi de a introduce în cercetarea ştiinţifică elementul iraţional (afirmaţii nedemonstrabile etc.), contrar naturii gîndirii ştiinţifice.

Filozofia personalităţii trebuie, din acest motiv, regîndită de la capăt. Fiecare dintre disciplinele ştiinţifice care au contingenţă cu această chestiune trebuie s-o facă pe cont propriu şi cu sentimentul responsabilităţii faţă de materialul său. Probabil că, drept urmare, de fiecare dată, ni se va dezvălui un alt aspect al lucrurilor, dar fără a ţine seama de un anumit material nu se poate ajunge la rezultate generale utile. În gîndirea teoretică se poate ajunge oricînd şi oriunde la o autonomie relativă a concluziilor generale faţă de un material prea individualizat numai prin aplicarea rezultatelor obţinute pe un material la un alt material şi prin corectarea lor.

---

* *Individuum a literární vývoj*. Se traduce după *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 226–235.

Scopul acestui studiu este o încercare de a analiza noetica personalităţii pe baza materialului oferit de istoria artelor, şi în special de istoria literaturii. Problema personalităţii este, în acest domeniu, foarte evidentă, deoarece limba — materialul literaturii — este diferenţiată în mod individual încă înainte de a intra în artă: în afară de aceasta, limba este cel mai curent semn de comunicare (un sistem de semne) de care dispune omul. Vrem să studiem personalitatea ca factor al dezvoltării istorice a literaturii. Intenţionăm să opunem concepţiei statice obişnuite asupra personalităţii, ca entitate închisă în sine şi condiţionată de sine, o concepţie dinamică asupra personalităţii, ca forţă care pune neîncetat în mişcare fenomenul literar.

Totuşi nu putem neglija nici aspectele statice ale personalităţii artistului. Şi, ca întotdeauna cînd facem dintr-o noţiune existentă şi denumită printr-un termen tradiţional o problemă, trebuie şi în această chestiune să avem grijă să nu se amestece mai multe noţiuni ce se referă la acelaşi lucru şi sînt denumite chiar prin acelaşi cuvînt. Vom încerca să desprindem cîteva aspecte sub care se poate manifesta personalitatea artistului, în special cu scopul de a trasa o linie de demarcaţie clară între aspectele statice şi cele dinamice.

Să pornim de la impresia concretă pe care ne-o face opera de artă. Unul dintre elementele esenţiale ale acesteia este impresia de unitate care apare chiar şi atunci cînd simţim în operă contradicţii ce se opun unităţii. Se poate spune chiar că simţim cu atît mai intens unitatea cu cît ni se înfăţişează ca o depăşire a unor disonanţe; de aici provine vechea definiţie a impresiei estetice ca „unitate în diversitate". La întrebarea de unde vine această unitate, nu putem răspunde atît timp cît avem în vedere numai opera de artă „materială". Unitatea diverselor ei însuşiri componente ne apare numai dacă ne îndreptăm atenţia către starea de spirit pe care opera respectivă o naşte în psihicul celui care o contemplă. Unitatea este reprezentată de această stare psihică

sau mai degrabă de actul de cuprindere a operei de artă : acest act nu este substanţial deosebit de orice alt gen de percepţie, dar pentru că în cazul operei de artă nu intervin considerentele de orientare practică, actul perceptiv se manifestă deslușit în integritatea sa. Dat fiind că drept subiect al acestui act şi al integrităţii lui se consideră opera de artă, care îi dă naştere, şi fiindcă opera se află în afara celui ce o contemplă, respectiva stare de spirit este şi ea proiectată în afara receptorului, presupunîndu-se că cel care a creat opera, adică artistul, este exponentul ei. Dovadă este perceperea piesei de teatru ca operă de artă : atît timp cît simţim în spatele piesei pe cineva care pune personajele să acţioneze (adică atît timp cît nu atribuim înseşi personajelor răspunderea pentru faptele lor şi pentru cuvintele pe care le rostesc), apreciem procesul ce se desfăşoară înaintea noastră ca pe o piesă de teatru ; în clipa în care ar pune stăpînire pe noi sentimentul că personajele acţionează din proprie iniţiativă şi pe răspunderea lor, am începe să percepem piesa de teatru ca pe o *întîmplare reală*, şi nu ca pe o operă de artă. Personalitatea unui artist care se află în spatele operei este resimţită şi atunci cînd despre creatorul ei concret şi despre viaţa lui psihică nu avem nici cele mai neînsemnate ştiri ; în acest caz, personalitatea este o simplă proiecţie a activităţii psihice a receptorului. Aceeaşi idee o putem exprima şi altfel : opera de artă este un semn cu rol de mijlocitor între doi indivizi membri ai aceleiaşi colectivităţi şi, ca orice semn, pentru a-şi realiza funcţia semiologică are nevoie de două subiecte : de cel care emite semnul şi de cel care îl receptează. Dar — spre deosebire de alte genuri de semne, unde se materializează în primul rînd relaţia dintre semn şi obiectul semnificat (relaţia cu obiectul), în cazul operei de artă, semn autonom de o diminuată legătură cu obiectul, pe prim plan trece relaţia dintre semn şi subiect. De aceea, subiectul contemplator resimte intens în spatele operei de artă subiectul emiţător de semn (artistul), pe care îl consideră răspunzător pentru starea psihică ce

i-a declanşat-o opera. De aci este numai un pas pînă la obiectivarea involuntară a subiectului creator concret, obiectivare realizată numai pe baza premiselor oferite de operă. Este limpede că o astfel de personalitate obiectivată, prin care vom desemna personalitatea autorului, nu se confundă în mod obligatoriu cu personalitatea psihofizică reală a artistului.

Dar problema care ne interesează pe noi aici este dacă personalitatea autorului este dinamică sau statică, dacă este fapt istoric sau static. Dacă ne vom situa pe poziţia receptorului naiv (adică fără preocupări teoretice), nu vom avea nici o îndoială asupra adevărului că personalitatea autorului este un fapt anistoric, fie şi pentru că o unitate perfectă nu poate fi concepută ca mutabilă în timp. Aşa cum starea psihică declanşată de operă apare pentru receptor ca necesară şi imuabilă (de aici teoria cu privire la valorile eterne în artă), şi personalitatea autorului, construită pe această stare, i se înfăţişează în imuabilitatea sa ca independentă de orice factor şi în special de factorul timp. Dar această imuabilitate este doar o aparenţă: este suficient de bine ştiut că structura operei se modifică pe măsura scurgerii timpului (integrarea unei opere vechi într-un nou context evolutiv, atunci cînd opera este apreciată încă multă vreme după apariţia ei) şi că trebuie deci să se schimbe starea psihică care este echivalentul (corelatul) operei în psihicul receptorului, precum şi imaginea personalităţii autorului. Rezumînd: personalitatea autorului este doar o umbră, doar o proiecţie a structurii operei în mintea receptorului. Nu prezintă în sine interes teoretic, deoarece nu conţine nimic ce n-ar putea să fie mai precis exprimat printr-o descriere şi o analiză obiectivă a operei. Personalitatea autorului devine interesantă numai atunci cînd este confruntată cu personalitatea psihofizică reală a artistului.

Să ne oprim acum asupra acestui aspect. Personalitatea psihofizică a artistului reprezintă un mănunchi de predispoziţii, unele înnăscute, altele dobîndite (prin edu-

caţie, mediu, apartenenţă socială etc.). Dar fiindcă fiecare dintre predispoziţii poate fi totodată şi înnăscută şi modificată de înrîuriri exterioare, este greu de a delimita cu exactitate cele două straturi. Cu toate acestea, analiza psihofizică a personalităţii artistului trebuie să fie îndreptată spre predispoziţiile înnăscute, cu alte cuvinte trebuie să tindă spre o concepţie asupra personalităţii artistului ca unitate care îşi găseşte ultima motivare în ea însăşi, în actul genezei sale, aşadar ca unitate anistorică. Evident, în acest caz, material de studiu nu poate fi numai opera, ci toate manifestările autorului, cuvintele scrise şi rostite, precum şi faptele lui. Efectuînd cu mare precizie o asemenea analiză, se va observa foarte frecvent că personalitatea artistului este mai vastă decît personalitatea autorului, că anumite predispoziţii au rămas în afara operei sau că s-au manifestat în viaţa artistului cu altă forţă şi în alt mod decît în operă. Ne va fi suficient un singur exemplu: Karel Hynek Mácha. Biografii lui Mácha au constatat cu o anumită surprindere că acest poet, care folosea cu predilecţie cuvintele cu valori preponderent acustice şi care, de aici pornind, estompa intenţionat precizia relaţionării lor în ansambluri cu înţelesuri exacte, era, ca personalitate reală, un bun matematician şi un excelent jurist: în viaţă manifesta aşadar alte predispoziţii decît în operă. Este suficient să mai menţionăm prăpastia dintre erotismul din poemul *Máj* şi erotismul din *Jurnal*. (Un caz analog este *Sagesse* de Verlaine şi viaţa personală a poetului francez.) Nu demult, într-o convorbire particulară, unul dintre cei mai remarcabili scriitori cehi observa asupra sa deosebirea dintre memoria practică şi memoria care-i furnizează material pentru creaţie, deşi amîndouă memoriile au aceeaşi sursă, şi anume viaţa şi trăirile artistului. [1] Deosebirea dintre personalitatea autorului

[1] Adesea, autorii de monografii consideră de datoria lor să ascundă publicului acea latură a personalităţii scriitorului care nu se reflectă în operă, pentru a nu dăuna iluziei curente despre scriitorul în cauză. Este de prisos să insistăm asupra faptului că, din punct de vedere ştiinţific, un asemenea procedeu nu poate fi admis.

şi cea a artistului poate să ia forma unei opoziţii, dar poate, în unele cazuri, să se înfăţişeze şi ca o consonanţă aproape deplină (vezi R. Jakobson în articolul despre poezia modernă, intitulat *Ce este poezia?*). Raportul dintre personalitatea autorului şi cea a artistului este deci caracteristic pentru creaţia scriitorului, dar nu este atît de dependent de voinţa artistului precum ar putea să pară. Personalitatea autorului, după cum am văzut, nu este decît proiectarea structurii operei în sfera psihicului. Iar structura, la rîndul ei, nu este atît de dependentă de voinţa artistului, ci este înainte de toate predeterminată de propria sa evoluţie, care constituie o serie continuă ce se dezvoltă în timp (a se vedea structura poeziei cehe). Şi astfel, raportul dintre predispoziţiile scriitorului şi personalitatea autorului este concomitent condiţionat din două puncte de vedere : pe de o parte — de evoluţia structurii în literatura dată, pe de altă parte — de predispoziţiile scriitorului care preia structura de la predecesorii săi. De aceea, nu este de mirare că putem să descoperim în diverse etape de dezvoltare raporturi tipice între cele două personalităţi, caracteristice pentru etapa dată, aşa cum a arătat Jakobson în studiul citat mai sus, operînd o comparaţie pe tema erotismului între un poet romantic şi unul modern (Mácha şi Nezval). Astfel, şi personalitatea psihofizică a scriitorului, la prima vedere total anistorică, examinată mai atent se dovedeşte a fi înglobată în evoluţia literaturii, fie şi numai ca relaţie cu personalitatea autorului. Cu alte cuvinte : chiar dacă se face un studiu psihofizic al personalităţii scriitorului, nu ne putem dispensa de a-l raporta la evoluţia literaturii. Ambele aspecte pe care le-am analizat — personalitatea aşa cum se manifestă într-o anumită operă şi personalitatea reală — au însuşirea comună de a apărea, cel puţin la prima vedere, ca aspecte statice. Este însă posibil, şi chiar necesar, să abordăm problema personalităţii din punctul de vedere al evoluţiei, cu alte cuvinte să concepem personalitatea în esenţa ei, ca fapt istoric şi dinamic.

În această ordine de idei se naşte întrebarea în legătură cu raportul dintre evoluţie şi individualitate (personalitate). Dacă socotim tendinţa spre unicitate, necondiţionare şi imuabilitate ca însuşire fundamentală a personalităţii, în acest caz, personalitatea ne apare ca obligatoriu opusă evoluţiei imanente a oricărei serii culturale în care intervine (pe noi ne interesează aici arta literaturii). Din punctul de vedere al seriei care evoluează, intervenţia personalităţii se înfăţişează, pe de o parte, ca o încălcare a continuităţii ei în timp, pe de altă parte — concomitent, printr-un act unic — ca forţă care pune seria respectivă în mişcare. Cu cît se va manifesta mai puternic personalitatea prin ce are ea cu adevărat unic (predispoziţiile înnăscute şi mai ales ierarhia lor), cu atît mai evidentă va fi intervenţia ei pentru observator. O concepţie rigidă asupra personalităţii ca fenomen independent de evoluţia istorică duce la cunoscuta teză a lui Carlyle, după care istoria omenirii este istoria marilor personalităţi, şi ar conduce, în cele din urmă, la o negare totală a evoluţiei (personalitatea în afara timpului). Această concluzie este evident absurdă, dar nici teza lui Carlyle nu este corectă. Abstracţie făcînd de faptul că într-o asemenea viziune evoluţia istorică s-ar fărîmiţa în mîinile istoriografului într-o serie întreruptă de explozii fără regularitate şi ordine, mai rămîn două întrebări care nasc dificultăţi: este oare posibilă o personalitate absolut necondiţionată? Iar în caz contrar, dacă admitem condiţionarea parţială chiar şi la personalităţile cele mai puternice, unde sînt limitele? Cum să facem ca în cele din urmă să nu se risipească în mîna teoreticianului chiar şi aceste personalităţi puternice în adevărate conglomerate de condiţionări?

Trebuie găsit un asemenea raport între evoluţie, şi anume evoluţia imanentă a seriei date, pe de o parte, şi evoluţia personalităţii, pe de altă parte, un raport care să ne permită să nu scăpăm din vedere opoziţia dintre evoluţie şi personalitate, dar care totodată să nu ameninţe premisa fundamentală a evoluţiei, adică continuitatea seriei care evoluează. Evoluţia, ca o transfigurare a lu-

crurilor în timp, este rezultatul a două tendinţe opuse; seria care evoluează, pe de o parte, rămîne ea însăşi — deoarece fără menţinerea identităţii n-ar putea fi concepută ca serie continuă în timp — pe de altă parte, îşi încalcă mereu propria identitate — fiindcă altfel nu s-ar putea produce schimbări. Încălcarea identităţii menţine mişcarea de evoluţie; conservarea ei asigură acestei mişcări o legitate. Izvorul tendinţei spre conservarea identităţii este însuşi lucrul care evoluează; zona de unde izvorăsc impulsurile spre încălcarea identităţii trebuie să se afle în afara lucrului care evoluează. Din punctul de vedere al legilor evoluţiei, aceste intervenţii din afară reprezintă nişte accidente. Accidentele care pot astfel să intervină în dezvoltarea literaturii sînt multe: pot să pornească de la alte serii culturale evolutive (de exemplu de la celelalte arte, de la religie, politică etc.), toate fiind o reflectare a mutaţiilor din organismul social; ele influenţează direct literatura prin intermediul personalităţii creatorului. Aceste „accidente" sînt absolute numai din punctul de vedere al seriei despre care este vorba în cazul dat. Din punctul de vedere al seriilor de la care pornesc, ele apar ca rezultate logice ale evoluţiei imanente ale fiecăreia dintre aceste serii, putînd fi din această cauză descrise şi determinate în mod obiectiv. În rest, şi din punctul de vedere al seriei a cărei evoluţie o urmărim continuu (în cazul dat, literatura), caracterul „accidental" al acestor intervenţii este limitat de faptul că ordinea, intensitatea şi folosirea lor depinde în măsură considerabilă de seria care evoluează. Mai trebuie menţionat şi că nu toate impulsurile exterioare amintite stau pe acelaşi plan. Raportul organizării sociale faţă de toate fenomenele culturale este altul decît raportul fenomenelor culturale unul faţă de celălalt, deoarece societatea este exponenta culturii, iar organizarea ei constituie albia în care se desfăşoară evoluţia. Aceasta are consecinţe pentru importanţa relativă şi distribuţia influenţelor exterioare; orice schimbare în structura societăţii se reflectă, într-un fel sau altul, în structura culturii şi în relaţiile reciproce dintre seriile

ei, cum sînt artele, ştiinţele etc., în timp ce influenţele reciproce dintre diversele serii de fenomene culturale au o eficienţă mult mai limitată.

Se pune acum întrebarea, care este situaţia personalităţii ca factor exterior al evoluţiei literare : în ce măsură intervine accidental în această evoluţie şi care este relaţia ei cu alţi factori exteriori cum sînt celelalte arte, ştiinţa, organizarea socială? Din punctul de vedere al accidentului, trebuie să recunoaştem că personalitatea, al cărei fundament ascuns, dar foarte eficient îl formează predispoziţiile înnăscute, este — tocmai datorită acestui fundament — mai puţin predeterminată de antecedentele istorice decît fenomenele culturale şi organizarea socială; de aceea, atunci cînd intervine în evoluţia literaturii ca factor exterior, poate aduce mai mult neprevăzut şi poate să încalce mai profund identitatea evoluţiei de pînă atunci a literaturii. La toate astea se mai adaogă şi faptul, pe care l-am menţionat mai sus şi pe care îl vom dezvolta în continuare, că accidentul şi lipsa de condiţionare a personalităţii sînt puternic limitate de împrejurarea că individul face parte dintr-o colectivitate socială, a cărei evoluţie o împărtăşeşte, şi că literatura, la fel ca oricare serie culturală, este pentru individ parte integrantă din avuţia culturală comună, a cărei evoluţie şi înrîurire depăşesc cu mult înrîurirea şi forţa de decizie a individului. Aşadar, individul, în atitudinea sa faţă de literatură, este grevat de numeroase relaţii şi nu constituie nici pe departe un accident absolut care se realizează în mod suveran. Dacă vorbim totuşi de mai mare accidentalitate a lui în raport cu evoluţia literaturii, avem în vedere doar o necondiţionare relativ mai mare a intervenţiei personalităţii decît se manifestă în cazul altor impulsuri exterioare. Şi sub aspectul relaţiei cu ceilalţi factori exteriori ai evoluţiei literaturii, statutul personalităţii este deosebit. Dacă organizarea socială trebuie situată în afara celorlalţi factori exteriori ai evoluţiei literare, deoarece societatea este izvorul şi exponentul culturii, va trebui să se rezerve un loc aparte şi personalităţii, locului şi interven-

tiei ei, fiindcă personalitatea formează punctul de intersecţie al tuturor influenţelor exterioare care pot afecta evoluţia literaturii şi totodată focarul prin care aceste influenţe trec spre mişcarea literară; tot ce se petrece în literatură este mijlocit de personalitate. Personalitatea este singurul dintre factorii externi care intră în contact direct cu literatura; ceilalţi factori realizează acest contact doar indirect, prin mijlocirea ei. Toţi ceilalţi factori externi pot fi incluşi în sfera personalităţii (fără a putea însă reduce problematica lor la chestiunea personalităţii).

Din acest motiv, antinomia evoluţiei literare, pe care am definit-o mai sus într-un mod abstract drept contradicţie dintre afirmarea şi negarea identităţii literaturii, ar putea fi formulată în chip concret ca o contradicţie între literatură şi personalitate. În această antinomie teza este reprezentată de diversele etape de dezvoltare literară imanentă; ca antiteză a lor acţionează personalităţile care intervin, în etapa dată, în evoluţia literaturii; ele se constituie în antiteze deoarece de la ele provine negarea identităţii literaturii, tendinţa spre schimbarea ei în altceva decît a fost pînă atunci. Antinomia literatură — personalitate este, dintre toate antinomiile posibile ale evoluţiei literare, antinomia cea mai profundă şi cea mai complexă, deoarece implică toate celelalte antinomii.

Dar de îndată ce am conceput în acest fel relaţia dintre personalitate şi evoluţie, devine şi mai clar decît pînă acum că problema personalităţii ca factor evolutiv nu se poate rezuma numai la personalităţile puternice a căror influenţă este evidentă, avînd drept urmare schimbări radicale în structura literară. Chiar şi în cazul epocilor cînd sînt mai vizibile alte influenţe decît aceea a personalităţii, influenţele impersonale, nu trebuie să uităm că *toate* influenţele exterioare intră în operă prin intermediul personalităţii şi că problematica personalităţii ca factor evolutiv nu-şi pierde însemnătatea nici atunci cînd ne ocupăm de astfel de epoci [2]. Prezenţa sau absenţa perso-

[2] Personalitatea ca factor evolutiv în folclor.

nalităţilor într-o anumită etapă sînt fenomene care pot fi depistate şi explicate. Dacă vrem ca luarea în considerare a înrîuririi ei asupra evoluţiei literaturii să fie fertilă pe plan ştiinţific, personalitatea trebuie să fie privită ca o forţă permanentă ce serveşte necontenit drept contrareacţie la inerţia evoluţiei literare imanente.

Văzută ca factor permanent al evoluţiei, personalitatea nu mai apare ca un corp străin în ţesătura corelaţiilor evolutive, pătruns acolo cu scopul de a le descompune, ci ca o negare dialectică a evoluţiei imanente, o negare ce însoţeşte etern procesul de evoluţie şi din care, propriu-zis, decurge. Ca negare dialectică, personalitatea nu se află întotdeauna şi în mod automat într-un raport destructiv faţă de evoluţie: în anumite etape personalitatea răstoarnă din temelii direcţia de pînă atunci a evoluţiei sau tinde să o facă, dar există şi etape cînd personalităţile nu fac decît să încheie evoluţia precedentă sau numai să sintetizeze într-un unic torent evolutiv tendinţe pînă în momentul acela risipite. Din aceste puncte de vedere, personalitatea nu stă în afara evoluţiei, ci mai degrabă se află înlăuntrul acesteia, ca latură negativă. Pentru a lămuri această afirmaţie şi a o argumenta în mod convingător, vom încerca să enumerăm legăturile care integrează personalitatea ca factor evolutiv în procesul de evoluţie:

1. Semnul cel mai frapant care pare să confirme independenţa personalităţii faţă de evoluţie este intensitatea cu care se realizează în evoluţia literară aşa-zisele personalităţi puternice. În raport cu evoluţia şi legile ei, personalitatea puternică pare o valoare absolută. Şi totuşi, există fapte care arată că nu numai în climatul social şi cultural al anumitor epoci, ci chiar direct în evoluţia imanentă a literaturii există condiţii pregătite pentru apariţia personalităţilor puternice şi că, deci, nici intensitatea de manifestare a personalităţii nu este independentă de evoluţia imanentă. Un exemplu: la începutul dezvoltării literaturii cehe moderne a apărut, ca o culme înaltă, personalitatea lui Mácha. Sînt clare legăturile care-l unesc

pe Mácha cu evoluţia autohtonă precedentă: aşa, de exemplu, în domeniul metricii procesul de evoluţie a impus necesitatea de a se crea iambul ceh, a cărui formă, plăsmuită de Mácha, stă în strînsă legătură cu celelalte elemente componente ale structurii poemului *Máj* (lexicul, structura sintactică şi lexicală etc.). Dar toate acestea nu diminuează surpriza care a însoţit apariţia lui Mácha şi nu atenuează diferenţa netă dintre el şi contemporanii lui. Să amintim faptul că Mácha apare într-un moment cînd totul era pregătit pentru o revoluţie: confruntările teoretice şi strădaniile practice în direcţia restructurării versificaţiei cehe, după o serie de experimente, erau pe cale de a se cristaliza; năzuinţa spre crearea unei opere cu caracter monumental, lunecînd de cele mai multe ori în simple demonstraţii de dimensiune (V. Nejedlý, Hněvkovský, Polák, Kollár), a trebuit pînă la urmă să ducă la concluzia că monumentalitatea nu constă în dimensiunea operei, ci în modul de prezentare (vezi procesul analog din literatura rusă despre care scrie Tînianov în *Arhaizanţii şi inovatorii*). În afară de aceasta nu trebuie să uităm că Mácha a frapat în chip deosebit şi ca urmare a faptului că i-a fost hărăzit să stea la începutul dezvoltării literaturiicehe moderne, după o perioadă de cădere literară în epoca barocului (reducerea literaturii la un singur gen, poezia religioasă, şi căutările nesigure în vederea recuceririi unei largi arii tematice şi categoriale în primele decenii ale secolului al XIX-lea). Dacă în afară de situaţia imanentă, am dori să aruncăm o privire şi asupra situaţiei culturale şi sociale, ni s-ar dezvălui cu siguranţă şi alte momente care ar contribui la explicarea obiectivă a fenomenului Mácha, a detaşării şi măreţiei lui. N-am vrea însă să se înţeleagă că, după epuizarea tuturor acestor momente, intensitatea fenomenului poetic Mácha ar fi explicată pînă la capăt ca un fapt de evoluţie legică; nu uităm nici o clipă că toate aceste momente favorabile s-au strîns la un moment dat în jurul unei singure individualităţi psihofizice, avînd cutare predispoziţii, o anumită energie pentru a se realiza. Am vrut doar ca pe baza acestui exemplu să

ilustrăm afirmaţia că nici chiar un fenomen aparent atît de întîmplător — sub aspectul evoluţiei — ca forţa personalităţii nu este lipsit de legături cu evoluţia precedentă. Am putea dezvolta ideea, îndeobşte ştiută şi curentă, că adesea, în evoluţia unei anumite arte, întîlnim adevărate efloreşcenţe de personalităţi, în timp ce epoci întregi sînt lipsite de ele; chiar şi acest fapt dă naştere de la prima vedere întrebării dacă nu există o legătură între o anumită epocă din dezvoltarea unei arte şi numărul de personalităţi puternice care s-au manifestat în interiorul ei. Nu vom dezvolta această observaţie, dar menţiunea cu privire la simultaneitatea temporală a mai multor personalităţi puternice ne călăuzeşte spre un nou punct al expunerii noastre.

2. Diferenţele individuale dintre contemporanii care pornesc de la acelaşi stadiu de dezvoltare într-o anumită artă par a fi, de asemenea, o manifestare directă a lipsei de condiţionare a personalităţii şi a independenţei ei faţă de procesul de evoluţie. Dar dacă examinăm mai aten, deosebirile care separă personalităţile contemporane, băt găm de seamă că în ele, adică tocmai în aceste deosebiri se reflectă corelaţionarea personalităţilor ca factori de evoluţie. Aşa, de exemplu, între Mácha şi Erben există multe deosebiri, care iau uneori formă de contradicţie directă; dar această contradicţie nu este numai o chestiune de predispoziţii ale celor doi poeţi, ci ar putea fi formulată în mod obiectiv ca o contradicţie între două tendinţe ale evoluţiei care, datorită caracterului lor opus, se completează reciproc, astfel încît specificul unuia dintre poeţi nu poate fi înţeles fără o confruntare cu specificul celuilalt. Formularea obiectivă a opoziţiei dintre Mácha şi Erben ne-o oferă R. Jakobson în *Poznámky k dílu Erbenovu, I*, [*Observaţii la opera lui Erben*] (în „Slovo a slovesnost", I, 1935, p.152), care vorbeşte despre antinomia dintre romantismul revoluţionar şi romantismul resemnării sau — dintr-un alt punct de vedere — despre antinomia dintre direcţiile ontogenetică şi filogenetică a experienţei groazei; această antinomie ar mai putea fi definită şi ca o contradicţie dintre două structuri poetice : o struc-

tură, Mácha, tinzînd spre o lipsă extremă de motivare a componentelor şi părţilor, şi o altă structură, Erben, orientată spre o motivaţie extremă. Personalitatea lui Mácha poate fi supusă şi la o altă confruntare, în special cu J. K. Tyl. Şi în acest caz s-ar demonstra esenţa relaţiei lor reciproce — tot de natură opusă — numai printr-o comparaţie a tendinţelor de dezvoltare pe care le-au reprezentat cei doi scriitori; această idee pare a fi confirmată de nuvela lui Tyl *Rozervanec* [*Omul sfîşiat*], în care este criticat Mácha, punîndu-se accent deci pe rivalitatea dintre cei doi prieteni, precum şi de cuvintele din scrisoarea lui Hindl către Svoboda în sensul că Tyl şi Mácha „se considerau rivali (numai în literatură) *şi ar fi trebuit să devină din ce în ce mai rivali*" (sublinierea noastră: citat după *Postfaţă* la ediţia lui Krčma a nuvelei *Omul sfîşiat*, Praga, 1932). Dar şi mai clar decît în cele două cazuri amintite se manifestă predeterminarea evolutivă a deosebirilor dintre personalităţi în generaţia de scriitori grupaţi în jurul revistei *Máj*, la Neruda, Hálek, Heyduk. Grupaţi după raporturile lor umane, mai apropiat este Neruda de Heyduk decît Hálek de amîndoi. Dar, din punct de vedere poetic, Heyduk stă, fără discuţie, alături de Hálek; mai ales în lirică amîndoi realizează tendinţa evolutivă spre o lirică emoţional dezlănţuită, spre deosebire de Neruda, poet de puternică cenzură emoţională. Această distribuţie a însuşirilor diferenţiale îşi are deci rădăcinile în evoluţia literară, chiar dacă la Heyduk insuficienta cenzură emoţională, spontaneitatea sentimentală, constituia şi o trăsătură marcantă a biografiei lui (vezi aprecierea lui Neruda în articolul *Rozmanitosti o Adolfu Heydukovi* [*Diverse despre Adolf Heyduk*], în vol. *Kritické spisy Jána Nerudy*, I, *Literatura*, partea I, Praga, 1910): „Se ataşase numai de mine cu acea aprindere care caracterizează întreaga lui fire vioaie, plenară, chiar pătimaşă şi clocotind de sentimente"; a se vedea şi alte numeroase aserţiuni şi mărturii directe cuprinse în acest studiu. Aşadar, raportul dintre personalităţile simultane în timp este determinat adesea şi în măsură considerabilă

nu de însuşirile personale ale scriitorilor, ci de relaţiile reciproce dintre ei ca factori ai evoluţiei şi ca reprezentanţi ai diverselor tendinţe de dezvoltare.

3. Alături de intensitatea cu care personalitatea se manifestă ca verigă în seria evolutivă, alături de pregnanţa cu care se distinge de contemporani, acţionează ca o manifestare nemijlocită, necondiţionată de evoluţie, şi imaginea predispoziţiilor psihofizice ale personalităţii, aşa cum se reflectă în operă. Am arătat mai sus că imaginea personalităţii, aşa cum se înfăţişează ea în operă, şi personalitatea reală a scriitorului nu se confundă şi că uneori diferă chiar foarte mult, dar cu toate acestea nu putem tăgădui că şi în cazurile de diferenţă există totuşi şi o anumită congruenţă, remarcîndu-se şi cazuri cînd personalitatea se manifestă în operă nestăvilit şi plenar. Se poate atunci vorbi fără rezerve şi restricţii despre o înrîurire necondiţionată, independentă de evoluţie, a personalităţii asupra procesului de evoluţie? Am spus mai sus: cazurile cînd personalitatea artistică se manifestă plenar sînt condiţionate evolutiv. În afară de aceasta, în oricare etapă de dezvoltare indivizii care năzuiesc spre creaţia literară întîlnesc în drumul lor anumite premise cu valoare de postulate, date de evoluţia precedentă. Este adevărat că aproape întotdeauna un individ care urmează să înrîurească puternic asupra evoluţiei viitoare îşi manifestă forţa personalităţii printr-o cît mai considerabilă încălcare a situaţiei de pînă la el (vezi Baldensperger despre *inadaptés*), dar a încălca starea de pînă atunci a structurii artistice în aşa fel încît să se transforme într-o altă stare — adică nu lichidarea fără urme — presupune o însemnată doză de consens cu ea, o capacitate considerabilă de adaptare la ea. Aşadar, predispoziţiile individului, chiar şi ale aceluia care transformă considerabil structura existentă, sînt în măsură însemnată condiţionate de structura literară precedentă: numai un individ care prin predispoziţiile sale şi ierarhia lor va corespunde structurii asupra căreia urmează să acţioneze va constitui şi un puternic factor evolutiv. Alături de consonanţe,

se vor manifesta, desigur, la personalităţile puternice şi predispoziţii care nu corespund cu structura artistică existentă, avînd funcţia de a o transforma (*inadaptés*). Dar nici direcţia şi nici înfăţişarea acestor neconsonanţe dintre personalitate şi structura literară existentă nu sînt din punctul de vedere al evoluţiei imanente a literaturii întotdeauna şi în mod necesar cu totul întîmplătoare şi asta pe motiv că, într-o anumită perioadă de dezvoltare, este implicit prezentă, cel puţin în linii mari, direcţia evoluţiei viitoare. Evoluţia, dacă o privim într-adevăr ca pe o scurgere necontenită, nu are momente de stagnare nici măcar pe cea mai mică dintre secţiunile sale; o operă terminată, care pare a fixa un anumit moment al evoluţiei, este expresie a mişcării evolutive numai în clipa genezei sale; îndată după aceea evoluţia structurii, se revarsă în opere noi. Dar o mişcare atît de neîntreruptă are o direcţie a sa: în prezent este întotdeauna implicat trecutul şi viitorul, şi de aceea nici încălcarea provocată de incongruenţa parţială dintre predispoziţiile creatorului (scriitorului) şi structura existentă nu este lipsită de predeterminări. Sub aspectul relaţiei negative faţă de structura existentă trebuie, desigur, să presupunem o selecţie a indivizilor potriviţi a realiza anumite tendinţe de dezvoltare. Şi astfel, nici chiar conţinutul specific al personalităţii, ansamblul (calitatea şi ierarhia) de predispoziţii, nu este lipsit de legătură cu evoluţia imanentă a literaturii, nu este întîmplător în raport cu această evoluţie.

Încercarea noastră de a stabili legătura dintre personalitate şi evoluţia structurii literare a demonstrat că personalitatea este integrată în evoluţie şi prin acele laturi ale sale care par, la prima vedere, cel mai puţin condiţionate din afară, adică prin intensitatea înrîuririi sale, prin diferenţele în raport cu alte personalităţi simultane în timp şi prin ansamblul (calitatea şi ierarhia) predispoziţiilor. Dar e cazul să atragem atenţia în mod deosebit că această constatare nu reprezintă cîtuşi de puţin vreo primejdie deterministă. Nici una dintre laturile menţionate ale personalităţii, oricît de puternic legată

ar fi la un moment dat de procesul de evoluţie, nu poate fi desprinsă din corelaţia cu purtătorul său, cu structura personalităţii din care face parte inseparabilă. Dacă structura literară formează o unitate, din al cărei punct de vedere intervenţiile personalităţii apar ca accidente care încalcă legitatea imanentă, la rîndul ei şi personalitatea formează unitate concentrată în sine, din a cărei perspectivă apare ca accidentală legitatea evoluţiei literare, care, silind personalitatea să i se adapteze, îi deteriorează ordinea imanentă. Fiecare componentă a operei literare poate fi privită în relaţia sa cu structura operei, adică poate fi depistată măsura necesităţii ei legice în perspectiva evoluţiei literare precedente. Şi invers, fiecare componentă a personalităţii scriitorului poate fi studiată în relaţia sa legică cu structura individualităţii din care face parte şi în relaţia cu opera unde trebuie să se supună presiunii exterioare a unor legi străine. Istoria literaturii reprezintă istoria ciocnirii dintre inerţia structurii literare şi intervenţiile violente ale personalităţilor, iar istoria personalităţii, biografia scriitorului, înfăţişează lupta poetului cu inerţia structurii literare; teoria lui Croce despre opera literară ca expresie directă a personalităţii are nevoie de corective limitative.

Neprevăzutul personalităţii scriitorului şi implicit însemnătatea acesteia ca factor de evoluţie nu pot fi corect apreciate atît timp cît avem în vedere de fiecare dată o singură personaliul Trebuie să ţinem seama de faptul că, din punctul de vedere al dezvoltării generale a literaturii, accidentalul şi neprevăzutul sînt date, pe de o parte, de succesiunea personalităţilor în timp, iar pe de altă parte, de alternarea lor simultană. Imaginea succesiunii personalităţilor în timp nu este nici pe departe atît de simplă cum încearcă Vrchlický să ne prezinte în versul: „Amic amicului predat-a facla". Personalităţile care se succed nemijlocit pot veni din cele mai diverse spaţii geografice şi sociale, pot reprezenta cele mai diverse tipuri de predispoziţii înnăscute, pot fi puternice sau slabe; la fel stau lucrurile şi cu persona-

lităţile simultane în timp care luptă pentru întîietate. O personalitate care a acţionat o dată, în celelalte intervenţii ale sale devine perfect previzibilă, eventual total constantă. Dar personalităţile care se succed sau care acţionează concomitent sînt factori eterogeni şi incomensurabili. Mai ales din acest motiv personalitatea este pentru evoluţie o sursă permanentă de nelinişte şi un focar de răsturnări. Şi astfel, ajungem din nou, pe altă cale, la constatarea făcută mai înainte: că putem simţi întreaga însemnătate a personalităţii ca factor evolutiv numai dacă vom privi personalitatea nu ca pe un punct izolat, irepetabil în spaţiu şi timp, ci ca pe o forţă permenentă care exercită asupra procesului de evoluţie o presiune neîntreruptă, presiune care, la rîndul ei, se află într-o permanentă schimbare în ce priveşte direcţia şi intensitatea.

O altă împrejurare care ne permite să sesizăm în mod direct necondiţionarea personalităţii în raport cu evoluţia este următoarea: am spus mai înainte că fiecare etapă a evoluţiei, atunci cînd o percepem ca pe un fapt prezent, implică parţial etapa trecută şi, în parte, etapa viitoare, cu alte cuvinte — direcţia evoluţiei viitoare este întotdeauna determinată de necesităţi care decurg din evoluţia precedentă. Dar această determinare poate să se refere doar la direcţia globală, şi nicidecum la realizarea ei concretă. Să admitem că într-o anumită etapă a evoluţiei, ca reacţie la un stadiu care a precedat în mod direct respectiva etapă şi ca rezultat al acestui stadiu, au apărut direcţiile concrete a b c d, realizate practic de personalităţile A B C D. Cu greu s-ar putea conchide că aceste direcţii ar fi logic necesare într-o asemenea măsură încît să nu fi putut absenta vreuna dintre ele dacă lipsea personalitatea corespunzătoare, sau să nu fi putut să apară direcţiile e f g etc. dacă ar fi existat la momentul oportun mai multe personalităţi. Adevărul este că de fiecare dată devin baze pentru dezvoltarea ulterioară direcţiile care s-au realizat şi nu cele pe care le admitem ca posibile sau numai le bănuim ca nerealizate. În aceasta se vede clar înrîurirea personalităţii asupra evoluţiei cu

întreaga ei natură accidentală în raport cu evoluţia. Dar situaţia, aşa cum am înfăţişat-o noi, este abstractă; în realitate — cel puţin în majoritatea cazurilor — este probabil că în realizarea sau nerealizarea unei direcţii vor avea influenţă, alături de personalitatea creatorului, şi premisele legice ale evoluţiei, cărora le va conveni această anume direcţie mai mult decît alta, de asemenea aprioric posibilă. Aici am vrut să demonstrăm numai felul în care personalitatea, prin caracterul său accidental, determină direcţia evoluţiei imanente, aparent total condiţionată de forţe supraindividuale.

Nici faptul că personalitatea se manifestă în procesul de evoluţie ca reprezentantă a unui mediu, a unei stări sociale etc. nu înseamnă că i-ar reveni numai un rol pasiv. Dimpotrivă, este limpede, deşi greu de demonstrat în mod concret, că forţa relativă a reprezentanţilor diverselor ambianţe (sau a tendinţelor imanente) poate determina ierarhizarea valorilor.

Dacă am parcurge în acelaşi mod toate componentele şi aspectele operei literare, s-ar vedea că fiecare dintre ele poate fi direct determinată de personalitatea scriitorului. Dar a deduce de aici ideea de dependenţă totală a operei literare în raport cu personalitatea scriitorului ar fi tot aşa de nejust cît de nejustă este cealaltă extremă, şi anume negarea totală a dependenţei operei de personalitatea scriitorului. Fiecare componentă a operei literare, ca şi întreaga ei structură, poate fi *a priori* condiţionate în măsură egală de personalitatea creatorului şi de evoluţia structurii. Cercetarea teoretică trebuie să ţină seama de această dualitate şi să pornească de la ea ca de la o premisă de lucru. Ceea ce înseamnă că pentru fiecare parte a operei literare trebuie să se pună întrebarea în ce măsură are o motivare individuală, şi în ce măsură una evolutivă. În acest sens, în sfera motivărilor individuale, intră şi toate influenţele venite din alte serii culturale evolutive, precum şi influenţa organismului social, deoarece toate aceste influenţe, aşa cum s-a arătat mai sus, au ca expo-

nent — deloc pasiv — individul. De îndată ce o atare influenţă se realizează în evoluţia structurii literare, ea se integrează în structură atît în direcţia trecutului cît şi în cea a viitorului: în momentul acela devine clar în ce măsură evoluţia a avut nevoie de ea şi în ce fel a folosit-o. Dar necesitatea evolutivă nu este totuna cu necesitatea legică: oricînd putem presupune că funcţia evolutivă pe care a exercitat-o o influenţă emanată de o anumită personalitate ar fi putut fi exercitată şi de o altă influenţă, dacă ar fi acţionat o altă personalitate venită dintr-un alt mediu etc.; evoluţia ulterioară, pornind de la această altă influenţă, ar avea altă turnură decît cea care s-a produs în mod real. Angrenajul liniei imanente de evoluţie, oricît de riguros ar fi, lasă întotdeauna o libertate deplină întîmplării — individului — nu în sensul că individul ar putea să frîngă direcţia de evoluţie (o asemenea întreprindere nu numai că ar depăşi forţele individului, dar nici nu intră în intenţiile lui, fiindcă individul acţionează cu intenţia de a modifica starea existentă, dar şi de a menţine identitatea lucrului modificat), ci în sensul că tendinţa evolutivă este mult mai largă decît este realitatea ei concretă: orice realizare a unei tendinţe de dezvoltare este numai una dintre multele posibile.

Încorporarea individului ca factor al evoluţiei în problematica studiului teoretic al literaturii înseamnă lichidarea definitivă a concepţiei cauzale asupra dezvoltării. Atît timp cît vedem numai evoluţia imanentă, iar alături de ea celelalte serii care acţionează asupra acestei evoluţii doar atunci cînd evoluţia imanentă are nevoie de această intervenţie şi doar aşa cum are ea nevoie, există mereu pericolul ca termenul de legitate, chiar dacă cercetătorul îl concepe în mod teleologic, să cuprindă o anumită doză latentă de cauzalitate mecanică, să încline spre schema cauzelor şi a efectelor ce decurg din ele. Dar de îndată ce admitem că, în spatele acestei legităţi, acţionează în mod disimulat, permanent şi neîntrerupt, ca revers al său, întîmplarea repre-

zentată de individ (individul ca *genus*), pentru noi noţiunea de legitate apare eliberată de ultimele urme de cauzalitate. Întîmplarea şi legea încetează de a se mai exclude reciproc, unindu-se într-o antinomie dialectică autentică, mereu dinamică şi dinamizantă.

Necondiţionarea personalităţii ni se reliefează cu şi mai mare claritate dacă, în locul opticii din interiorul procesului de evoluţie, ne vom decide să o privim din afară, cu alte cuvinte cînd vom concepe personalitatea ca pe o sursă de impulsuri şi ca intersecţie de influenţe exterioare ce se răsfrîng asupra literaturii. Într-o astfel de viziune, personalitatea (cum am mai arătat) ne va apărea ca o reunire de predispoziţii fie înnăscute, fie dobîndite (prin educaţie, prin influenţa mediului natural şi social, prin ocupaţie etc.); am spus, de asemenea, că nu este uşor a distinge dispoziţiile înnăscute de cele dobîndite, fiindcă de foarte multe ori aceeaşi predispoziţie este înnăscută şi totodată considerabil modificată de influenţe exterioare. Dar atît elementul înnăscut, cît şi cel dobîndit de personalitate ca urmare a destinului ei conţin o doză considerabilă de accidental; şi mai puţin previzibile sînt rezultatele interacţiunii acestor elemente, ca şi personalitatea ca structură care strînge într-o unitate solidă forţe congruente şi incongruente. Unicitatea personalităţii ca întreg este evidentă şi de aceea apare fundamental eronată opinia lui Taine, ca şi a curentelor desprinse din teoria lui, după care personalitatea ar putea fi pînă la capăt determinată prin divizarea ei în părţi componente de factură biologică (ereditatea) şi socială (mediul, rasa). Pentru a dezvălui în ce constă eroarea acestei opinii, este suficient să amintim cunoscuta axiomă conform căreia întregul este mai mult şi altceva decît suma părţilor din care este alcătuit.

Aceasta nu înseamnă însă că cercetarea ştiinţifică ar trebui să abdice de la analiza şi încadrarea obiectivă a personalităţii. Am menţionat mai sus că este posibil şi necesar să tindem spre descrierea psihologică şi încadrarea tipologică a personalităţii creatoare, că este nevoie să se soluţione-

ze şi problemele generale ale psihologiei creaţiei, ca de exemplu, problema invenţiei şi imaginaţiei poetice, problema relaţiei dintre viaţa sexuală şi creaţia artistică, dar toate astea cu condiţia ca cercetătorul să aibă întotdeauna în faţă posibilitatea mutabilităţii legilor, aparent atemporale, care s-ar desprinde din materialul studiat. Ar trebui să se pună în modul cel mai franc şi problema genezei personalităţii scriitorului, cu alte cuvinte ar trebui să se elaboreze o gnoseologie a biografiei. E o datorie a biografului să răspundă la întrebarea care dintre influenţele exterioare şi în ce fel l-au format pe scriitor; toate actele scriitorului trebuie explicate prin structura personalităţii scriitorului. Ca să fie înţeleasă în unicitatea sa, personalitatea scriitorului trebuie concepută ca proces şi nu ca ceva fix, încremenit. De aceea se procedează greşit cînd istoriograful literar se rezumă la aprobarea sau dezaprobarea acţiunilor scriitorului, la eroizarea personalităţii lui în sens negativ sau pozitiv (scriitorul ca reprezentant al binelui sau răului)[3].

Dar dacă vrem să vedem personalitatea scriitorului ca pe un proces nu este suficient să o fragmentăm mecanic în piesele componente din care era constituită. Însăşi ordinea în care aceste piese — diversele influenţe — s-au aşezat în personalitate devine un fapt de structură: nu este lipsit de însemnătate dacă influenţa a surprins structura personalităţii fără influenţa *y* sau într-un moment cînd, datorită acestei influenţe, s-a transformat integral. În afară de aceasta, biograful trebuie să aibă mereu în vedere că raportul dintre o personalitate, ca structură, şi o anumită influenţă nu este în mod mecanic necesar şi categoric. Aşa, de exemplu, faptul că un scriitor provine dintr-un anume mediu social poate deveni — foarte probabil — factor al structurii lui psihice; ne putem imagina însă şi

[3] Mai mult: eroizarea este un procedeu la fel de neştiinţific în ipostaza sa provocatoare — scriitorul ca răzvrătit contra idealului convenţional de om — sau în ipostaza filistină — scriitorul ca realizator al idealului de cetăţean corect. Urmînd o asemenea cale, din biografia scriitorului rezultă un tratat de morală, în care pot avea valoare ştiinţifică doar faptele citate, în măsura în care sînt noi şi necunoscute.

un caz extrem cînd — paralizat de o influenţă mai puternică — acest factor să rămînă fără efect. Şi chiar dacă originea socială ar deveni un asemenea factor, influenţa lui nu este în mod obligatoriu directă, scriitorul putînd fi exponent al unei alte stări decît aceea din care a ieşit, sau al mai multor stări. Sau poate deveni chiar adversar al stării din care provine.

Prelegere ţinută în cadrul Cercului lingvistic de la Praga, 1943—1945.

ESTETICA LIMBII*

CONSIDERAȚIILE asupra esteticii limbii au, de regulă, un caracter normativ : cercetătorul își pune întrebarea în ce fel se poate înfrumuseța exprimarea lingvistică individuală și în ce direcție să se concentreze toate eforturile de cultivare a limbii. Criteriul estetic nu se aplică însă numai în considerațiile cu privire la cultivarea estetică a limbii, ci este utilizat și în lucrările de stilistică ; dar stilistica — spre deosebire de cultivarea estetică a limbii — a încetat în ultimul timp de a mai considera drept scop problemele normării, consacrîndu-se unor analize de stil constatative ; totodată, însă, ea a căzut adesea într-o altă extremă, renunțînd nu numai la normă ca prescripție, ci și ca obiect de cunoaștere. Așa se întîmplă mai ales în lucrările cercetătorilor din cercul „Idealistische Philologie", care pun accent mai ales pe descrierea trăsăturilor individuale proprii stilului diverșilor autori. Ambele puncte de vedere — și cel care concepe stilul ca pe o normă supraindividuală, și cel care vede în el numai o manifestare a individualității — îngustează problematica esteticului în limbă. Studiul nostru își propune să privească esteticul în limbă pe toată întinderea sa și sub toate formele, fără nici un fel de îngrădire.

Înainte însă de a ne îndrepta atenția asupra esteticului în limbă, se impune să facem cîteva observații preliminare cu privire la trei aspecte ale acestuia : funcția, norma și valoarea. *Funcția* estetică face din lucrul care o poartă

---

* *Estetika jazyka.* Se traduce după volumul *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. cit., pp. 41—77.

un fapt estetic fără nici un fel de altă încadrare; de aceea, ea se manifestă ca o străfulgerare de o clipă a lucrurilor, ca un accident ţişnit dintr-o relaţie unică şi de moment între un subiect şi un obiect dat. *Norma* estetică, pe de altă parte, constituie o forţă care reglementează atitudinea estetică a omului faţă de obiecte; din acest motiv, norma desparte esteticul de obiectul ca şi de subiectul individual, transformîndu-l într-o chestiune de raport generalizat între om şi universul lucrurilor. Între funcţia estetică neîncorsetată şi norma estetică există o contradicţie directă, cu caracter de antinomie dialectică între forţe înrudite şi totuşi contradictorii. Pentru a desemna această antinomie şi din punct de vedere terminologic, pe viitor vom numi polul pe care îl reprezintă funcţia estetică pură şi neîncătuşată *estetic nenormat*, iar polul opus, acela al normei estetice, *estetic normat*. Esteticul normat şi cel nenormat se realizează pe întregul plan al limbii, nu numai în literatură, unde orientarea estetică domină celelalte funcţii ale enunţului lingvistic. Întrucît aceşti doi poli ai esteticului se constituie, printr-o antinomie, într-o unitate inextricabilă, este necesar să stabilim de la bun început premisa că ori de cîte ori se realizează unul dintre poli, este prezent în mod potenţial şi celălalt pol: chiar şi acolo unde esteticul se manifestă într-o înfăţişare unică şi ocazională, este prezentă, în mod voalat, tendinţa spre generalizarea şi fixarea acestui fenomen unic, cu alte cuvinte se manifestă tendinţa de normare, şi invers, pretutindeni unde esteticul se realizează ca regulă generalizată, acţionează, fie şi disimulat, tendinţa spre unicitate; toate acestea însă le vom prezenta în detaliu mai tîrziu.

Ne mai rămîne, în fine, să vorbim despre *valoarea* estetică. Valoarea estetică ne apare ca o sinteză dialectică a ambilor poli ai esteticului. Valoarea estetică are comun cu esteticul nenormat tendinţa spre unicitate, iar cu esteticul normat exigenţa supraindividualizării şi a stabilităţii. Sfera ei este arta, în cazul nostru literatura: fiecare operă literară (la fel ca orice operă de artă) mani-

festă tendinţa simultană spre o valabilitate unică, adică legată de un anumit subiect individual şi de un anumit loc în timp şi în spaţiu, şi totodată spre o valabilitate generală, adică independentă de schimbările acestor factori. Acest paradox a fost sesizat cu multă acuitate mai ales în poetica simbolistă: aşa, de pildă, Mallarmé „vrea să creeze opera absolută ..., dar simte în acelaşi timp că ceea ce ar trebui să fie absolut îi este sugerat de ingerinţa accidentului, a împrejurărilor" (A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926, p. 421). Conflictul dintre esteticul nenormat şi cel normat, neîncetat reînnoit, ajunge mereu, în fiecare operă literară, la un echilibru fragil; acest sentiment al echilibrului de moment între unicitate şi generalitate, între accident şi lege, care va fi înlocuit în clipa imediat următoare atît la scriitori cît şi la cititori de aspiraţia spre un nou echilibru, constituie echivalentul psihic al valorii estetice.

Să ne îndreptăm acum atenţia pentru încă o clipă spre raportul dintre estetic şi sfera funcţiilor, normelor şi valorilor extraestetice. Distincţia dintre estetic şi sfera extraestetică ni se pare la prima vedere inegală, deoarece în acest fel o singură funcţie este opusă tuturor celorlalte. Justificarea acestei distincţii rezidă însă în aceea că esteticul, spre deosebire de toate celelalte modalităţi de utilizare a obiectelor de către om, transformă obiectul în scop. Sfera extraestetică este caracteristică pentru domeniul muncii şi creaţiei umane care utilizează obiectele ca instrumente ale sale. Dimpotrivă, atitudinea estetică are un caracter negativ în sensul că, negîndu-se scopul exterior, transformă instrumentul în scop. Negativismul esteticului ne apare însă numai în raportul lui cu atitudinea practică. În raport cu *omul*, această negaţie devine afirmaţie, o afirmaţie care consistă în aceea că esteticul trezeşte întotdeauna în om conştiinţa multilateralităţii şi diversităţii realităţii, transformînd orice obiect pe care pune stăpînire într-un centru al atenţiei gratuite, în timp ce activităţile practice îndreaptă aten-

ţia omului *numai* către acele obiecte şi către acele atribute ale lor care se potrivesc scopului dat. Caracterul fundamental negativ al atitudinii estetice are însă drept consecinţă faptul că esteticul secundează potenţial orice activitate practică, fiind întotdeauna gata să se revigoreze de îndată ce i se oferă prilejul; M. Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906, p. 112) scrie cu privire la aceasta: „Aspiraţia spre frumos nu se manifestă obligatoriu numai în formă specifică artei. Necesitatea estetică este, dimpotrivă, atît de puternică, încît atinge *aproape toate* actele omului".

Din acest motiv, nici în teorie nu putem să distingem cu exactitate atitudinea estetică de cea extraestetică şi să delimităm zona specială a fiecăreia dintre ele. Funcţia, norma şi valoarea estetică se amestecă în permanenţă cu funcţiile, normele şi valorile extraestetice: acolo unde esteticul se manifestă în chip de funcţii şi norme, adică în domeniul activităţilor practice, constituie, de regulă, un fenomen secundar al atitudinii practice, dar nu lipseşte; acolo însă unde se manifestă în chip de valoare estetică, adică în artă, el domină atitudinea practică, dar nu o reprimă niciodată total. De asemenea, este necesar să se caute esteticul lingvistic în *toate* genurile de manifestări lingvistice, nu numai acolo unde are preponderenţă, adică în literatură, după cum nici în literatură nu trebuie să scape din cîmpul de observaţie al cercetătorului diferitele nuanţe ale funcţiei de comunicare şi însemnătatea lor pentru structura literară. Evident, trebuie să se ţină seamă şi de amestecul esteticului nenormat şi normat cu alte genuri de funcţii şi norme lingvistice, de interferarea atitudinii estetice cu atitudinea de comunicare; acest amestec este adesea atît de intim încît nici din punct de vedere terminologic nu poate fi diferenţiată atitudinea estetică de cea extraestetică (în limbă, comunicarea). Aşa, de exemplu, cînd se vorbeşte, în diversele apologii ale limbii materne, despre atributele ei pozitive, desăvîrşirea estetică a limbii este citată numai ca unul dintre multiplele atribute, deşi toate celelalte îşi dezvă-

luie nu o dată coloratura lor estetică, care le pătrunde într-atît încît nu poate fi găsit un „factor comun" terminologic.

Să luăm un singur exemplu printre multe altele, şi anume cîteva propoziţii din cunoscutul eseu al lui Karel Čapek, intitulat *Laudă limbii cehe* (în volumul *Marsyas*): „Limba este însuşi sufletul şi cultura naţiunii. Sonoritatea şi melodicitatea ei sînt o mărturie a bucuriilor poetice ale neamului; structura şi puritatea ei exprimă legile tainice ale gîndirii; precizia şi logica ei reprezintă gradul de înzestrare intelectuală a poporului. Acolo unde limba scîrţîie, scîrţîie şi trosneşte ceva şi în existenţa de profunzime a poporului; orice stupiditate şi orice sterilitate a limbii, orice frază goală şi banală constituie un simptom al degradării în viaţa colectivă". Aici se citează drept unic criteriu estetic pur „sonoritatea şi melodicitatea", de asemenea într-o formulare negativă: „limba care scîrţîie şi trosneşte"; toate celelalte, fie pozitive (puritatea, precizia, logica), fie negative (stupiditate, sterilitatea, fraza goală şi banală), constituie criterii extraestetice, dar formulate evident într-o intenţie *tot* estetică. De asemenea, cînd se vorbeşte despre monumentalitatea limbii, despre nobleţea ei etc., cu greu putem deosebi ponderea esteticului de ponderea extraesteticului în epitete de acest gen.

Dealtfel, se ştie din istoria studiului limbii cît de dificil este să se facă deosebirea între exigenţele estetice şi cele extraestetice; o prescripţie în esenţă estetică este adesea mascată de o motivare extraestetică şi invers. Aşa, de exemplu, unul dintre puriştii cehi deosebeşte expresiile „bune şi viguroase" de cele „goale şi livreşti", în aşa fel încît pe acestea din urmă le respinge, în timp ce pe cele dintîi le laudă; prin aceasta, el introduce, fără să vrea, în distincţiile sale, o nuanţă de evaluare estetică a sferelor lexicale. La o clasificare obiectivă s-ar putea constata clar că unele cuvinte sînt caracteristice pentru fondul lexical al limbii scrise (destinată manifestărilor lingvistice scrise), altele pentru fondul lexical al limbii

vorbite (destinată manifestărilor orale). Prima categorie de cuvinte sînt acelea pe care puristul le numeşte „livreşti", cea de a doua cuprinde cuvintele cărora li se spune „viguroase" (vezi articolul nostru în *Jazyk spisovný a jazyk básnický* [*Limba literară şi limba poetică*], în volumul *Spisovná čeština a jazyková kultura* [*Limba cehă literară şi cultura limbii*], 1932). Aşadar, în exemplul citat, evaluarea estetică este mascată de o evaluare extraestetică. Întîlnim şi cazuri inverse, atunci cînd, în cadrul purismului, criteriul estetic precumpăneşte asupra criteriilor extraestetice, disimulîndu-le. Poetul francez R. Gourmont a publicat în 1899 o carte rebelă intitulată *Esthétique de la langue française*; în prefaţă autorul spune: „Estetica limbii franceze înseamnă: studierea condiţiilor în care trebuie să se dezvolte limba franceză pentru a-şi conserva frumuseţea, adică puritatea sa primară. Constatînd cu mulţi ani în urmă că limbii noastre îi dăunează utilizarea lipsită de cumpătare a cuvintelor exotice sau greceşti, a cuvintelor barbare de toate provenienţele, am ajuns la o concluzie rezultată din impresiile mele şi am descoperit că aceşti venetici sînt tot atît de respingători ca şi o nuanţă greşită într-un tablou sau un ton fals într-o frază muzicală". Aici estetica limbii este îngustată la efortul spre puritatea limbii sau, mai bine zis, îl disimulează. Ca motiv al respingerii elementelor străine, mai ales al grecismelor, nu putea să se invoce criteriul politic sau lingvistic, fiind vorba despre preluări dintr-o limbă moartă. De asemenea, pericolul degradării limbii materne nu putea fi pus nici pe seama limbajului diplomatic sau internaţional. În aceste împrejurări, pe prim plan a apărut motivarea estetică.

De amestecul esteticului cu criteriile extraestetice ne vom izbi mereu şi în reflecţiile noastre de mai tîrziu. Trebuie, de asemenea, să facem menţiunea că şi *tranziţia* de la limbajul indiferent din punct de vedere estetic la limbajul de coloratură estetică, eventual la cel îmbibat total de funcţia estetică, sau chiar tranziţia în sens opus se produce fără dificultăţi, în limitele aceluiaşi pro-

dus lingvistic: „Uneori (în compunerea scrisorilor) îşi dădea drumul în aşa hal încît uita că este predicator şi devenea poet", ne spune Josef Holeček, în volumul *Naši* [*Ai mei*] (cartea I, Praga, 1906, p. 119), despre tatăl său. În acest fel, esteticul se transformă într-un factor important în limbă, mult mai important decît se înfăţişează aceluia care îşi îndreaptă atenţia exclusiv asupra manifestărilor lui coerente şi „pure".

Prin contopirea cu celelalte funcţii şi norme lingvistice, esteticul devine extrem de variat. El este, chiar şi privit în sine, mai variat decît o admite concepţia curentă, care identifică esteticul cu frumuseţea expresiei lingvistice. Este adevărat că frumuseţea ţine de domeniul esteticului, dar nu este deloc valabil şi reversul, anume că esteticul s-ar epuiza prin noţiunea de frumuseţe şi prin echivalentul ei psihic, care este plăcerea. În primul rînd, există şi antipodul acestei noţiuni, urîtul, care se include, cu drepturi egale, în sfera estetică, tocmai ca o negare a frumosului, spre deosebire de indiferenţa estetică. De asemenea, atît frumosul, cît şi urîtul, aşa cum vom avea prilejul să mai arătăm, aparţin *exclusiv* domeniului esteticului normat, nefiind valabile pentru esteticul nenormat, unde plăcerea şi neplăcerea se contopesc într-un amestec nedistinct. Dacă vrem să analizăm esteticul în limbă pe toată întinderea şi în toată varietatea sa, nu putem trece cu vederea această diversitate interioară care îi este caracteristică.

După aceste observaţii preliminare, să trecem la esteticul în limbă, mai întîi la esteticul *nenormat*, neîncătuşat de vreo regulă obligatorie. Funcţia estetică liberă este implicit legată de folosirea actuală a limbii în manifestări lingvistice de moment şi, în acest sens, unice, cu alte cuvinte de aşa-zisa *vorbire actualizată* (*promluva*). În vorbirea actualizată, nuanţarea estetică apare adesea întîmplător, fără o intenţie prealabilă a vorbitorului; se naşte dintr-o alăturare neobişnuită de cuvinte asemănătoare ca sonoritate, alteori din ciocnirea întîmplătoare

a două unități semantice (cuvinte, propoziții), din care țîșnește o relație semantică neașteptată etc. Toate acestea pot să apară și adesea apar și dintr-o intenție uneori subconștientă, alteori cu totul conștientă. Dar întotdeauna, în astfel de cazuri, esteticul constă în aceea că atenția auditorului, pînă aici îndreptată spre comunicare, pentru care limba servește ca instrument, este atrasă spre semnul lingvistic însuși, spre atributele și alcătuirea lui, pe scurt spre structura lui interioară. O asemenea abatere a atenției, pe care enunțul lingvistic actualizat o impune ascultătorului, nu trebuie să fie considerată întotdeauna pozitivă; accentul afectiv poate să oscileze între plăcere și neplăcere, sau poate să fie numai de neplăcere. Neplăcere poate să trezească, de pildă, apariția intenției estetice într-un stil pur intelectual (grupare eufonică de sunete într-o lucrare de matematică), oscilarea între o atitudine afectivă pozitivă și una negativă este chiar o caracteristică a esteticului nenormat, deoarece numai norma permite o distincție acută a celor două accente afective (frumos — urît).

Datorită naturii sale imprevizibile, esteticul nenormat are un pronunțat caracter individual: mai mult decît esteticul normat, el este legat de contextul concret în care a apărut, de situația concretă care i-a dat naștere, de persoana autorului și, în cazuri excepționale, și de persoana receptorului, capabil să perceapă strălucirarea lui. Înclinația spre unicitate apropie esteticul lingvistic de exprimarea lingvistică a sentimentului, deoarece și sentimentul subliniază unicitatea obiectului la care se referă. Dar apropierea nu înseamnă identitate: vom vedea mai jos că esteticul normat, deși opus esteticului nenormat, dar identic cu el în esență, înclină, dimpotrivă, spre funcția lingvistică intelectuală, îndepărtîndu-se de funcția afectivă; în cazul apropierii dintre esteticul nenormat și expresia afectivă, este deci vorba de o simplă oscilare a esteticului ca totalitate între sfera afectului și sfera intelectului, fără a-și pierde specificitatea.

Să aducem acum exemple de estetic nenormat, menţionînd însă dinainte că aici nu le putem prezenta şi cu atît mai puţin analiza pe toate; în afară de aceasta, trebuie să atragem din nou atenţia că în limbajul de comunicare esteticul nenormat îşi împarte guvernarea cu orientările extraestetice, dacă nu cumva reprezintă doar un simplu secundant al lor. Aşa, de pildă, este evident paralelismul gratuităţii estetice cu finalitatea practică în jocurile de cuvinte pe care le fac mai ales copiii, dar care se întîlnesc şi în limbajul adulţilor; acest joc se bazează mai ales pe congruenţa sunetelor şi scopul lor principal la copii este, evident, de natură practică — de a exersa aparatul vocal, iar la o vîrstă mai avansată — de a stăpîni asociaţiile semantice dintre cuvintele asemănătoare din punct de vedere acustic; dar, în afară de acestea, acţionează şi o intenţie estetică, iar plăcerea care decurge din ea ajută la obţinerea efectului practic. Alături de gruparea unor cuvinte existente în limbă, se produce şi o legare de sunete în cuvinte artificiale, adică se creează neologisme pe o bază sonoră, în acest caz intenţia estetică precumpănind evident asupra celei practice. Un alt exemplu de estetic nenormat în limbă ne oferă onomatopeele, în special atunci cînd este vorba despre cuvinte onomatopeice rare sau chiar create ad-hoc; atitudinea estetică se realizează prin aceea că semnul lingvistic, trebuind să imite acustic realitatea exterioară, atrage atenţia către aspectul său fonic care, de obicei, în manifestările cu caracter de comunicare, este diminuat de aspectul semantic. O dovadă că în onomatopee este cuprins un element estetic o constituie înrudirea dintre aceasta şi unele nuanţe ale eufoniei poetice, precum şi folosirea directă a onomatopeelor în opera unor scriitori, cum este, de exemplu, în opera lui Erben.

Un exemplu foarte sugestiv de estetic nenormat în limbă sînt comparaţiile şi denumirile figurate care apar şi în limbajul de comunicare, în măsura în care sînt neobişnuite şi particulare; de asemenea, caracterul concretizant („sugestivitatea") sau necesitatea afectivă pot

să sporească coloratura estetică a denumirilor figurate şi a comparaţiilor, deşi scopul lor principal este altul decît cel estetic. Multe dintre aceste denumiri figurate sau comparaţii îşi menţin eficienţa estetică chiar dacă devin comune. [...] Dacă îşi pierd total eficienţa estetică, denumirile figurate se transformă în denumiri proprii; dar şi în asemenea cazuri funcţia lor estetică se relevă aceluia care îşi dă seama de originea lor figurată. [...]

Un gen tipic de denumiri figurate, curente în limbă, aparent foarte îndepărtate de frumuseţea poetică şi cu toate acestea estetic intenţionale şi eficiente, sînt injuriile, care au o puternică coloratură afectivă.

[. . . . .]

Funcţia estetică poate fi dobîndită nu numai de denumirile figurate: deoarece, în genere, esteticul este potenţial mereu prezent în limbă, funcţia estetică poate să se reactiveze în orice act denominativ. Chiar şi în poezie, unde exprimarea figurată este uneori proclamată drept virtutea ei principală, exponenţi ai esteticului sînt toate denumirile, nu numai cele figurate: „există poezie fără tropi, poezie care reprezintă un singur trop" (Goethe, *Sprüche in Prosa* [*Aforismele în proză*], III, Sämmtl. Werke, Stuttgart, 1875, vol. I, p. 14; vezi, de asemenea, studiul nostru *Geneza sensului în poezia lui Mácha* în volumul *Torso a tajemstvi Máchova díla* [*Caracterul fragmentar şi enigma operei lui Mácha*], Praga, 1838, p. 14). Imprevizibilul, noutatea, pe care esteticul nenormat le reclamă, pot fi realizate şi în limbajul de comunicare prin alegerea unui cuvînt fie mai puţin obişnuit (de exemplu, un arhaism, un neologism) sau neobişnuit cel puţin în sensul dat (de exemplu, un sinonim mai îndepărtat): orice denumire, chiar şi nepoetică, dobîndeşte o nuanţă mai pronunţată sau mai puţin pronunţată de eficienţă estetică dacă, după sfatul lui Verlaine (*Jadis et Naguère, Art poétique*), „este aleasă dintr-o anumită greşeală".

Esteticul nenormat sprijină pătrunderea elementelor străine, dialectele etc., precum şi amestecul diverselor limbaje funcţionale, ca, de exemplu, amestecul limbii li-

terare cu cea populară, al limbii scrise cu cea vorbită etc. [1] Imprevizibilul şi noutatea apar aici ca urmare a eterogenităţii elementului străin faţă de contextul înconjurător (un cuvînt dialectal în context literar etc.). Principalul motiv al unei asemenea preluări şi imixtiuni este adesea social — de exemplu, dorinţa de elevare socială a expresiei lingvistice şi, implicit, a vorbitorului; cu toate acestea, participarea factorului estetic este în acest caz evidentă, mai ales pretutindeni acolo unde în preluarea elementului lingvistic străin se subliniază exotismul lui, dat de distanţa geografică sau socială a acelui limbaj, eventual distanţa dintre acele structuri funcţionale din care se preia şi aceea care se preia. Acest caracter imprevizibil, cu eficienţa sa estetică pe care o relevă expresia străină în interiorul contextului, îl pot dobîndi şi citatele, sentinţele, proverbele, atunci cînd apar în vorbirea curentă. Nu ne referim aici la conţinutul şi la forma lor proprie, ci numai la modalitatea prin care sînt folosite ca unităţi semantice alogene în context; de asemenea, la selecţia lor în raport cu acest context şi cu un anumit loc din context, într-un cuvînt la raportul semantic neaşteptat ce-l stabilesc cu întregul în care pătrund ca elemente străine. Şi aici trebuie să menţionăm însă că folosirea citatelor, a sentinţelor şi a proverbelor poate avea, şi de regulă are, şi alte motive decît cele estetice; dar nici latura ei estetică nu trebuie subapreciată.

Întrucît esteticul nenormat acţionează prin surprindere, efectul său asupra ascultătorului (sau al cititorului) este direct şi intens: expresia lingvistică este adusă, cu

[1] Relaţia esteticului nenormat cu stratificarea funcţională a limbii nu se rezumă însă numai la rezistenţa esteticului nenormat faţă de delimitarea reciprocă precisă a diverselor structuri funcţionale, ci se manifestă şi activ din partea limbajelor funcţionale, şi anume prin aceea că fiecare dintre ele are o atitudine particulară faţă de esteticul nenormat. Aşa, de exemplu, limbajul funcţional intelectual, precum am mai menţionat, se comportă faţă de esteticul nenormat mai negativ decît limbajul funcţional emoţional. O înclinaţie puternică spre esteticul nenormat manifestă unele limbaje „speciale", argoul şi feluritele genuri de slang; de aici provine, în parte, nevoia reînnoirii permanente şi rapide, fenomen prezent în aceste limbaje, aceeaşi necesitate fiind caracteristică şi pentru esteticul nenormat.

ajutorul lui, în centrul atenţiei. Aceste însuşiri ale esteticului nenormat sînt folosite în reclamă : o structură eufonică, un model sintactic frapant etc. au menirea de a acţiona cu forţă de şoc asupra atenţiei cititorului, orientînd-o mai întîi spre formule şi numai după aceea spre obiectul pe care îl propagă. Esteticul serveşte în acest caz unui scop extraestetic; gratuitatea este pusă în serviciul finalităţii practice. Şi astfel, acest caz ne dovedeşte, într-un mod chiar paradoxal, conexiunea dintre funcţia estetică şi funcţiile practice. El ne demonstrează, de asemenea, că esteticul nenormat, deşi individual prin însăşi esenţa sa, poate să dobîndească o valabilitate supraindividuală, deoarece reclama apelează la individ („Clientul nostru — stăpînul nostru"), dar vrea să influenţeze colectivitatea.

Esteticul nenormat în limbă îşi poate însă găsi şi un drum drept spre colectivitate : fără a-şi suprima esenţa sa, el poate să devină şi în sine un fapt social, şi anume cu ajutorul imitaţiei. Cînd auzim sau citim o expresie, o locuţiune etc., care ne produce plăcere estetică, sîntem dispuşi, uneori într-o măsură chiar prea mare, să o imităm. Imitaţia, care se răspîndeşte epidemic, se transformă în modă lingvistică : apare un cuvînt sau o expresie pe care la un moment dat o auzim rostită de toată lumea [...]. Expresiile, care ajung astfel la modă, îşi pierd preciziunea semantică [...]. Această „topire" a sensului indică prezenţa funcţiei estetice : expresia la modă se foloseşte din pură plăcere fără să se ţină seama de necesitatea comunicării. Dar cauza apariţiei modei devine şi cauza dispariţiei ei : cînd sensul expresiei la modă s-a epuizat cu desăvîrşire, asupra plăcerii pe care expresia o trezeşte începe să precumpănească inutilitatea şi astfel moda dispare. Moda lingvistică se întîlneşte, aşa cum este firesc, cel mai izbitor în limbajul vorbit, dar nu este nicidecum limitată numai la această structură funcţională [...]. Modele lingvistice îşi au cîteodată originea chiar în literatură [...]. Moda lingvistică, deşi trecătoare, poate să provoace impresia falsă a modificării întregului

sistem al limbii [...]: în Franţa, în perioada directoratului, un grup de juni afectaţi (care vroiau să se deosebească de media socială şi sub alte aspecte, ca de exemplu prin îmbrăcăminte) au început să renunţe la rostirea sunetului „r"; ei pronunţau „incoyable" (în loc de „incroyable"), „ma paole d'honneu" (în loc de „parole", „honneur"). Era vorba, deci, de o modă lingvistică tipică, exponenţii acesteia fiind în mod ironic supranumiţi „incroyables"; este mai presus de orice îndoială că la apariţia acestei mode a contribuit şi factorul estetic. Spre deosebire însă de alte mode lingvistice, aceasta a însemnat o tentativă de ingerinţă profundă în sistemul fonologic al limbii franceze, avînd tendinţa de suprimare a uneia dintre consoane. Deşi lipseau evident condiţiile esenţiale care ar fi permis impunerea sistematică şi de durată a acestei tendinţe, pornind de la acest caz, prin analogie, putem să ne dăm seama de participarea factorului estetic la extinderea unor modificări reale în sistemul limbii.

Esteticul nenormat are însă posibilitatea nu numai de a se generaliza temporar, ci şi de a se fixa în formele tradiţiei; aşa este cazul în limbajul copiilor. Ne-am referit mai sus la faptul că esteticul nenormat se realizează în jocul copiilor cu limba. Acest joc constituie fundamentul celei mai mari părţi din folclorul copiilor în care se fixează anumite procedee. Din această categorie fac parte, de exemplu, cunoscutele numărători, care degenerează adesea într-o „limbă artificială" ce constă din cuvinte lipsite de o relaţie cu realitatea *. [...] Întîlnim de asemenea, şi aglomerări de cuvinte pe baza asemănării lor acustice, aglomerări cărora nu le putem contesta o intenţie estetică, cu toate că scopul lor principal este exersarea aparatului articulatoriu **.

---

* An – dant – te. Ghi – ze – mani – pe. Ghi – ze – mani – compane – An – dan – te.

** Capră neagră-n piatră calcă, piatra-n patru bucăţi crapă; aşa să crape capul caprei cum a crăpat piatra-n patru. (T. Pamfile, *Jocuri de copii*, I, Bucureşti, 1907, p. 127).

Şi în alte cazuri, în folclorul copiilor funcţia estetică concură cu una dintre funcţiile extraestetice.

[. . . . .]

Fixarea unei modalităţi estetice eficiente, creaţie de moment, poate fi observată nu numai în folclor, ci de pildă şi în acele denumiri figurate care, deşi au devenit parte din uzul general, nu şi-au pierdut încă natura lor figurată.

Esteticul nenormat poate, deci, fără a-şi pierde din natura sa principial descătuşată, să devină un bun comun şi chiar durabil, dar numai atîta vreme cît nu se asimilează în sistem. El poate chiar să se sistemizeze într-o anumită măsură, fără a înceta prin aceasta să fie nenormat, anume atunci cînd nu devine prin sistemizarea sa bun comun, ci rămîne limitat la un singur individ. Sistemizarea individuală a esteticului are loc în stilul individual, care constituie un bun permanent al unui anumit individ şi totodată un semn caracteristic care diferenţiază manifestările lingvistice ale purtătorului său de manifestările altor indivizi. Noi nu limităm conţinutul conceptului de „stil individual" numai la cultivarea intenţionată a particularităţilor expresive în literatură[2] şi în scriere în genere, ci avem în vedere un fapt de principiu, şi anume că *orice* manifestare lingvistică poartă într-o măsură mai mare sau mai mică amprentele personalităţii autorului ei, în congruenţă cu alte manifestări ale aceluiaşi individ. În această congruenţă reciprocă rezidă caracterul sistemic al stilului individual; diferenţa dintre aceste manifestări şi manifestările altor indivizi constituie ceea ce se numeşte specificitate. Stilul individual nu este însă nici pe departe *numai* un fenomen estetic, dar unicitatea, care îl caracterizează, întîi este posibilitatea de a fi perceput în mod estetic, chiar şi atunci cînd autorul enunţului lingvistic

---

[2] Stilul individual este aproape confundat de către unii teoreticieni cu însăşi esenţa poeticului şi a poeziei „Numai acela este poet, care are o limbă individuală mai bogată, mai viguroasă sau, mai profundă decît vorbirea cotidiană" (Mauthner, *Esenţa vorbirii*, versiune cehă, ediţia a II-a Praga, 1906, p. 199). Dar această concepţie nu este justă; şi în evoluţia literaturii există perioade cînd caracterul individual al discursului poetic este mai degrabă estompat decît reliefat.

este lipsit de orice intenţie estetică. Am arătat în studiul nostru despre *Masaryk stilistul* că stilul lui Masaryk ar putea fi conceput şi ca „încrucişare a două ambianţe lingvistice, a limbii vorbite şi a limbajului oratoric", adică „o combinare gratuită de procedee lingvistice", fenomen în esenţă estetic, deşi din partea autorului nu poate fi vorba de o intenţie estetică. Afirmaţia este valabilă despre orice stil cu un caracter pronunţat particular. De aceea şi şcoala lingvistică „Idealistische Philologie" (Vossler şi adepţii lui), care, după exemplul lui Croce, concepe limbajul în genere ca o expresie a personalităţii, atribuie o importanţă atît de mare factorului estetic în procesul lingvistic. După modelul stilului individual, pentru aceşti filologi, întreaga limbă reprezintă, în sens estetic, o necontenită creaţie; în acest sens, mai mult decît sistemul lingvistic supraindividual — se are în vedere utilizarea actuală a limbajului care este legată de individ. Esteticul pe care îl descoperă în limbă cercetătorii de această orientare *nu este* însă, în pofida naturii sale sistemice, un estetic *normat*; din acest punct de vedere, caracteristică este împrejurarea că însuşi inspiratorul concepţiei estetice asupra limbajului în accepţie individuală, B. Croce, care ajunge pînă la identificarea lingvisticii cu estetica, respinge conceptul de *frumos*, adică consonanţa obligatorie a obiectului cu acţiune estetică cu vreo normă general-obligatorie sau cu un ideal estetic general-valabil *.

Estetica stilului individual aparţine deci domeniului esteticului nenormat. Pe scara ce urcă de la discursul lingvistic concret la sistemul lingvistic abstract (*langue*) am ajuns, tratînd despre stilul individual, la o treaptă superioară: dacă esteticul nenormat, în sensul restrîns al cuvîntului, este, aşa cum am arătat mai sus, legat de vorbirea actualizată (*promluva*), stilul individual ne introduce în sfera *vorbirii* (*parole—mluva*), deşi continuăm să ne aflăm în sfera vorbirii individuale. Prin vorbire

* B. Croce, *Estetica*, Bucureşti, 1971, p. 149—150

(*mluva*) în genere, noi înțelegem un ansamblu de convenții lingvistice, a căror valabilitate depășește fiecare vorbire actualizată în parte, deși rămîne încă limitată la anumite modalități speciale de folosire a procedeelor lingvistice; prin această limitare a conținutului normelor sale se deosebește vorbirea de sistemul lingvistic cu valabilitate generală (*langue*) care se află pe treapta cea mai înaltă a abstracției lingvistice și ale cărui norme sînt obligatorii pentru orice folosire a limbii date. Din punct de vedere estetic, deosebirea dintre sfera vorbirii și sfera sistemului (*langue*) constă în aceea că cea de-a doua este indiferentă din punct de vedere estetic din cauza caracterului său abstract [3].

Vorbirea individuală, pe care am definit-o drept „stil individual", se deosebește de vorbirea în sensul propriu al cuvîntului prin aceea că obligativitatea „regulilor" ei se rezumă la un singur individ. Norma însă — cel puțin în sensul propriu al cuvîntului — presupune o legitate, o valabilitate generală, motiv pentru care esteticul apare ca *normat* abia în vorbirea *supraindividuală*. Trecînd la acest gen de vorbire, depășim o graniță importantă: granița de la esteticul liber și unic către esteticul codificat și impersonal.

*

Ce este *norma estetică* și cum acționează ea în sfera vorbirii supraindividuale? În primul rînd, trebuie să menționăm că norma estetică nu poate fi confundată cu o regulă formulată. Este adevărat că norma estetică poate să atingă și acest grad de precizie (vezi, de exemplu, Boileau, *Arta poetică*), dar cel mai adesea nu-l atinge fără a risca să se priveze de caracterul său de normă.

[3] Specificăm că prin distincția dintre „vorbire" și „sistemul limbii" nu vrem să atigem problema complicată a justificării filozofice a acestei deosebiri. Dar chiar dacă am respinge această distincție, concepînd întregul limbii ca o tensiune dialectică între concreteţea discursului unic și abstractivitatea legilor limbii date, ar rămîne valabil faptul că, din punctul de vedere al legilor abstracte, limba ne apare ca irelevantă estetic.

Condiţia fundamentală a normei nu este exprimarea ei, ci consensul comun, acordul spontan al membrilor unei anumite colectivităţi cu privire la faptul dacă un anumit procedeu estetic este sau nu agreat. Acest consens se manifestă ca ceva subiectiv, eventual numai ca o simplă senzaţie de aprobare sau dezaprobare a diverselor cazuri concrete, pe care individul le întîlneşte în practică; imposibilitatea formulării sau chiar a motivării unei astfel de senzaţii este foarte frecventă. S-a mai constatat (Tarde) că tocmai în domeniul estetic este mai uşor să spui ce nu este permis decît ce este permis; poate de aici provine preponderenţa criticilor estetice negative asupra celor pozitive. Efortul intenţional poate să contribuie la limpezirea şi organizarea normelor în sistem, dar nu are nici o contribuţie la apariţia lor : izvorul normelor este existenţa socială. Tendinţa spre normare este proprie oricărui fenomen estetic, în măsura în care esteticul constituie o chestiune socială, această tendinţă fiind deci cuprinsă şi în esteticul nenormat, după cum demonstrează înclinaţiile pe de o parte spre generalizare, pe de altă parte spre sistematizare. Distingînd totuşi esteticul nenormat de cel normat, vrem prin aceasta să surprindem tensiunea interioară cuprinsă în fenomenul estetic, tensiunea dintre libertate şi încătuşare, dintre unicitate şi generalitate, care conduce, în cazuri extreme, la o nenormare sau, dimpotrivă, la o normare în stare aproape pură.

Fiind conştienţi că norma nu poate fi confundată cu exprimarea ei textuală, cu codificarea ei, nimic nu ne mai împiedică să o căutăm şi să o descoperim şi în structuri lingvistice unde nu s-a ajuns niciodată nici măcar la o încercare de formulare a ei. Într-adevăr, în asemenea structuri se ajunge de multe ori la o normare chiar foarte evidentă. Cînd Josef Durdík în a sa *Kalilogie* (Praga, 1873, p. 32) observă lipsa unei norme estetice a pronunţiei în limba cehă contemporană, el proclamă drept model în această direcţie limba poporului, în special limba femeilor simple; cu alte cuvinte, caută norma estetică într-o structură lingvistică ce n-a constituit niciodată

obiectul unei codificări estetice [...]. Aşadar, esteticianul descoperă modelul reglementării estetice a pronunţiei în vorbirea populară, unde nici vorbă nu poate fi de o exprimare clară a normei. Cineva ar putea însă să obiecteze că aici teoreticianul a transpus fără să vrea în vorbirea populară propria sa idee de normă estetică. La această obiecţie s-ar putea răspunde că existenţa unei norme estetice reale în vorbirea populară, în dialecte etc. este demonstrată şi de repulsia manifestată — sub formă de neplăcere estetică — de către exponenţii unui dialect faţă de norma altui dialect; aşa, de exemplu, praghezii caracterizează, cu o nuanţă de evaluare defavorabilă, intonaţia celor din regiunea Plzeň drept „cîntare", deşi la rîndul lor vorbitorii din alte regiuni cehe apreciază în mod similar intonaţia vorbirii pragheze.

Cu alte cuvinte, esteticul normat se realizează şi în structuri lingvistice care nu sînt şi n-au fost nici în trecut obiect de cultivare intenţională. Prin cultivare, norma, aşa cum am mai spus, se consolidează şi se dezvoltă într-un sistem coerent; prin cultivare se naşte, de asemenea, idealul de perfecţiune estetică în raport cu care limba se desăvîrşeşte în viitor şi pe care doreşte să-l realizeze. Despre frumuseţea limbajului, care se naşte în acest fel, va trebui să mai vorbim în detaliu; mai înainte, însă, vom încerca să răspundem la problema schiţată mai sus, şi anume în ce mod se manifestă esteticul normat în vorbire.

Să amintim mai întîi că vorbirea supraindividuală nu este unitară, compactă, ci stratificată într-o multitudine de structuri funcţionale cum sînt limbajul intelectual şi emoţional, limbajul literar şi neliterar scris şi vorbit etc. Fiecare dintre aceste structuri funcţionale îşi are legile şi normele sale estetice specifice. Aşa, de exemplu, o structură sintactică, perfectă din punct de vedere estetic în limbajul oral, poate să nu concorde cu norma estetică a limbii scrise, dacă este inclusă în ea, şi invers; Buffon, în *Discours sur le style* (ediţia H. Guyot, Paris, 1920, p. 12), declară: „Cei ce scriu la fel cum vorbesc, scriu prost, chiar dacă vorbesc foarte bine". Tot aşa, o expresie

convenabilă sub aspectul normei estetice a limbajului emoţional poate să se opună normei limbajului intelectual etc.

În ceea ce priveşte relaţia reciprocă dintre diversele limbaje funcţionale, esteticul normat — în opoziţie cu cel nenormat — ajută la o precisă delimitare a lor.

[.....]

Înclinaţia esteticului normat spre o precisă delimitare a structurilor lingvistice nu se referă numai la limbajele funcţionale în sensul îngust al cuvîntului, ci şi la alte structuri cum sînt, de exemplu, dialectele. O dovadă este faptul că încălcarea oricărei norme, de exemplu a unei norme gramaticale, este semnalată şi respinsă de către cei ce folosesc aceste structuri lingvistice în primul rînd pentru motivul că sînt neplăcute şi urîte din punct de vedere estetic. În chip de normă, esteticul ne apare, aşadar, ca un păzitor al „purităţii" structurii lingvistice, eventual chiar a limbii în ansamblu; de aici menirea importantă ce revine esteticului în cadrul tendinţelor puriste unde se manifestă, adesea disimulat, alteori deschis, ca un regulator.

Nu este însă permis să se considere identitatea sau, mai degrabă, consonanţa „purităţii" lingvistice cu perfecţiunea estetică drept o lege absolută. Dimpotrivă, este foarte posibil ca tocmai din motive estetice să fie preluate elemente străine într-o anumită structură lingvistică sau într-o anumită limbă, şi nu numai ca manifestare a esteticului nenormat descătuşat, ci ca „ornament", adică în concordanţă cu o intenţie estetică normativă. Aşa, de exemplu, se găsesc elemente lingvistice străine, eteroclite, în vorbirea populară, în cîntecele şi epistolele populare — genuri literare cu o înclinaţie puternică spre normarea estetică, cum o dovedesc clişeele stilistice caracteristice lor [...]. Motivul preluării elementului străin nu este în anumite cazuri străduinţa de a realiza o unicitate, o particularizare estetică, ci înnobilarea expresiei lingvistice, normativă prin însăşi natura sa.

Şi mai instructiv este pentru noi punctul de vedere pe care îl are Blahoslav în a sa *Gramatică cehă* faţă de cuvintele străine în limba cehă. El scrie: „Un al treilea lucru de care trebuie să ţină seamă un bun ceh este folosirea meşteşugită şi potrivită a unor cuvinte luate din alte limbi. O pildă grăitoare ne-o dau latinii, care, deşi au o limbă bogată şi foarte nobilă, au împrumutat multe cuvinte greceşti şi le folosesc ca pe ale lor; apoi, romanii sau latinii, creştini fiind şi împărtăşind Vechiul Testament, au luat şi cuvinte evreeşti. [...] Nemţii şi-au înnobilat limba cu ajutorul latinei ... este ştiut. Cuminte, aşadar, este ca să nu se îndepărteze nici limba noastră de ceea ce fac alte limbi. Căci aşa este, culorile frumoase sînt adesea înfrumuseţate cu aur, iar hainele frumoase cu lucruri şi mai frumoase sînt împodobite... De aceea şi noi, ce a intrat în limba noastră şi s-a întărit prin obişnuinţă, să folosim ca pe un bun al nostru". Blahoslav, ca umanist, adept al normării estetice a limbii, apreciază şi expresiile străine ca pe ceva ce ţine de esteticul normat, ceea ce reiese cu pregnanţă din faptul că le consideră drept podoabe.

Exemplele citate nu sînt însă în contradicţie cu observaţia de principiu, după care esteticul normat sprijină în limbă *delimitarea* diverselor structuri lingvistice şi a limbilor în totalitatea lor, ci reprezintă doar o dovadă nouă a complexităţii problemelor esteticului în limbă. Chiar dacă luăm cunoştinţă de ele, teza strîns legată de însăşi esenţa esteticului şi a normei estetice, după care fiecare limbaj funcţional are o normare estetică proprie, iar această normare se opune amestecului cu alte limbaje funcţionale, nu-şi pierde valabilitatea. De asemenea, *gradul de normare estetică* este diferit în diversele limbaje funcţionale. Evident, un grad mai mare de obligativitate, inclusiv estetică, este propriu limbii scrise faţă de limba vorbită, limbii literare faţă de structurile funcţionale neliterare. Unele structuri funcţionale înclină în mod vădit către esteticul nenormat; mai ales argoul şi diversele genuri de slang, în cadrul cărora mai ales selecţia denu-

mirilor este ghidată de tendinţa spre neprevăzut şi unicitate estetică. De îndată ce, printr-o folosire frecventă, se şterge imprevizibilul denumirii, locul acesteia îl ia altă denumire; de aceea, argoul şi slangurile sînt într-o necontenită mişcare şi transformare.

Dintre limbajele funcţionale, care înclină, dimpotrivă, către normarea estetică, se află, cum am mai spus, pe primul loc limba literară. Avem în vedere toată întinderea ei, nu numai utilizarea acesteia în literatură, fiindcă literatura, cel puţin aşa cum se înfăţişează ea omului de astăzi, înclină mai curînd spre individualizare şi deci spre unicitatea fiecărei vorbiri actuale, adică a fiecărei opere literare. Dacă vorbim de predilecţia limbii literare pentru normarea estetică, acest lucru este valabil în zilele noastre mai degrabă în cazul modalităţilor *nepoetice* de utilizare a ei. Mai uşor decît în orice altă sferă, norma estetică devine aici obiectul cultivării intenţionale, uneori cu totul conştiente, cultivare care îşi propune ca ideal *frumuseţea limbii*, cu alte cuvinte o desăvîrşită elaborare a normei estetice într-un sistem unitar şi o consonanţă deplină a fiecărui enunţ individual cu sistemul de norme astfel elaborat.

Rezultă că noi atribuim cuvîntului „frumuseţe" un înţeles mai îngust decît aceia care confundă frumuseţea cu plăcerea estetică în genere; noi limităm frumosul doar la sfera esteticului normat, mai mult chiar — numai la cazurile cînd respectarea normei devine un scop urmărit cu intenţie. Este singura interpretare ce ni se pare că decurge din istoricul acestui concept de la Platon şi Aristotel încoace; dilatarea exagerată a conţinutului şi sferei conceptului s-a produs ulterior. Pentru a evita, însă, orice neînţelegere în ce priveşte *frumuseţea limbii*, considerăm necesar a face cîteva menţiuni despre diferitele modalităţi de a o concepe.

În primul rînd, se vorbeşte despre frumuseţea „naturală" a limbii în sensul că unele însuşiri, ca de exemplu mulţimea de vocale în torentul vorbirii, sînt apreciate ca frumoase în sine, indiferent de încadrarea lor într-un

sistem lingvistic; în funcție de ele se măsoară apoi perfecțiunea estetică relativă a diverselor limbi. Despre frumusețea naturală a limbii și despre criteriile ei doar aparent neschimbătoare a scris foarte bine Durdík în *Kalilogie* (p. 31): „Despre frumusețea limbii domnesc pînă astăzi păreri diverse, uneori necorespunzătoare și înguste. De pildă, una dintre ele se întemeiază pe faptul că o *lege a frumuseții* ar fi aceea după care o consoană trebuie să fie urmată de o vocală [...]. O atare părere este prea îngustă. Conform unei alte păreri, limba nu trebuie să aibă *vocale închise*, dar acestea sporesc diversitatea sunetelor, chiar dacă sînt lipsite de melodicitate. Și această părere este îngustă. O a treia părere consideră că frumusețea limbii constă în multitudinea formelor gramaticale, dovedind pe această bază superioritatea limbii cehe asupra celei germane. Și această concepție, apărută la noi și susținută pe baza limbilor „clasice", este total învechită. O a patra atitudine este aceea care măsoară frumusețea unei limbi după cuvintele scurte pe care le conține. O a cincea părere ia în considerare faptul dacă o limbă este originală, pură... O altă părere, cea de a șasea, privește, în sfîrșit, aspectul sonor fără prejudecăți și recunoaște că nu există reguli atotcuprinzătoare pentru a măsura frumusețea, că trebuie să se ia în considerare multe fapte concomitent, că și limba engleză este, de exemplu, frumoasă. Sînt *multe și diverse* criterii cu ajutorul cărora apreciem frumusețea limbii". Să mai adăugăm că, în aprecierea diverselor limbi, acela ce face aprecierea transpune în limbile străine, de regulă, obișnuințele considerate drept pozitive în limba sa; ca urmare, este înclinat să aprecieze negativ deosebirile dintre limba proprie și limba străină.

★

O chestiune întrucîtva diferită este frumusețea limbii materne, deși comunității naționale și lingvistice respective i se pare „naturală". Numai că ceea ce ni se pare a fi frumos în limba maternă nu este un fenomen numai estetic,

ci unul foarte complex. Esenţa frumuseţii limbii materne, aşa cum o simt membrii fiecărei naţiuni, rezidă în atitudinea afectivă faţă de tot ce este „al nostru". Ce anume se înţelege prin cuvîntul „al nostru" ca termen ştiinţific, mai ales în etnografia contemporană, ne-a lămurit P. Bogatîriov, avînd ca exemplu portul popular, în cartea sa *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku* [*Funcţiile portului popular în Slovacia moravă*], Turč. Sv. Martin, 1937, p. 59): „Întreaga structură a funcţiilor ni se înfăţişează ca o totalitate, constituind o funcţie sintetică specială, diferită de funcţiile particulare din care se compune structura. La această funcţie se referă uneori poporul atunci cînd spune « portul nostru », ceea ce nu desemnează doar o funcţie cu caracter regional, ci un fel de altă funcţie, specială, pe care n-o putem pune pur şi simplu alături de acelea din care se compune structura funcţiilor. Să observăm analogia cu limba : limba maternă are, asemeni portului popular, funcţie de structură a funcţiilor. Noi îi dăm întîietate faţă de alte limbi nu numai pentru că o considerăm mai nimerită sub aspect practic pentru a exprima gîndurile noastre, nu numai pentru că ni se pare a fi cea mai frumoasă (deşi, la fel cu portul nostru, nici limba maternă nu se consideră întotdeauna ca cea mai frumoasă, ci dimpotrivă, şi o limbă străină şi un port străin pot fi considerate drept cele mai frumoase datorită exotismului lor; de asemenea, limba maternă ca şi portul naţional nu par întotdeauna a fi şi cele mai practice cu putinţă). Se dă întîietate limbii materne şi portului naţional deoarece se consideră a fi cele mai apropiate, or tocmai în aceasta se simte şi se manifestă structura funcţiilor... Dacă analizăm noţiunea « portul nostru », observăm că se amestecă în ea un element afectiv puternic accentuat. Să încercăm o analiză : dacă examinăm viaţa aşa-zişilor primitivi, vom observa că la ei portul este strîns legat de acela care îl poartă. Putem observa acelaşi lucru în cazul ritualurilor magice ale diverselor popoare europene. Pentru a avea înrîurire asupra unei persoane, se folosesc şuviţe din părul ei, amprentele piciorului şi ale *îmbrăcă-*

minții ei. Altfel spus, îmbrăcămintea indivizilor este considerată a fi organic legată de persoana purtătorului. La fel este și atitudinea întregului colectiv față de portul « nostru ». Portul « nostru » este pentru unii dintre membrii colectivității tot atît de apropiat ca și însuși colectivul".

Ceea ce spune aici etnograful este foarte interesant pentru noi. „Frumusețea" limbii materne, așa cum demonstrează expunerea lui, nu constituie o chestiune numai de estetică, ci este dată și de funcția exprimată prin cuvîntul „al nostru", funcție care se află deasupra tuturor celorlalte funcții, deci și deasupra celei estetice. Totodată reiese clar din expunerea etnografului că funcția estetică este deosebit de strîns legată de funcția suprapusă; să adăugăm doar că o corelație strînsă dintre ele poate să conducă spre identificarea lor. Din acest motiv, așa cum am spus mai înainte, *toate* laturile pozitive ale limbii materne, toate posibilitățile ei ni se par dezirabile din punct de vedere estetic, precum se poate vedea din toate apologiile scrise în acest sens. Și teoreticienii, de îndată ce încep să vorbească despre limba maternă, manifestă tendința de a subordona toate însușirile acesteia criteriilor estetice. [...] Așadar, frumusețea limbii materne nu este numai o chestiune de estetică, ci este dată de atitudinea afectivă față de limba proprie și de admirația față de multitudinea ei funcțională.

Am mai spus că nu există un ideal unic de frumusețe în limbă; nu există deci nici o normă estetică unică, dinainte dată. Se poate spune însă că una și aceeași normă este istoricește schimbătoare. Dacă natura normei estetice depinde într-o limbă dată de caracterul limbii, criteriul perfecțiunii estetice, care este norma, trebuie să se schimbe așa cum se schimbă însăși limba. De asemenea, diferențierea normei estetice în raport cu funcțiile lingvistice, fenomen despre care am vorbit mai sus, dovedește mutabilitatea ei: dacă norma estetică depinde de un lucru atît de instabil cum este scopul discursului, atunci mutabilitatea ei în timp devine imperios necesară.

Toate acestea sînt foarte clare şi nu este nevoie de alte argumente. Pe noi ne interesează însă mai ales problema *perfectibilităţii* normei estetice. Pot avea oare modificările normei estetice un caracter progresiv? Amîndouă concepţiile extreme cu privire la esenţa esteticului trebuie să respingă în mod normal ideea perfectibilităţii normei estetice: acei ce văd în estetic o împlinire a unui ideal de frumuseţe, dinainte stabilit, pot să admită cel mult o apropiere sau o îndepărtare treptată de el; aceia care afirmă cu toată consecvenţa mutabilitatea istorică a normei estetice nu au motive de a pune un anumit stadiu de dezvoltare a ei deasupra altor stadii, considerîndu-l mai desăvîrşit; de asemenea, ei nu pot aşeza perfecţiunea nici la începutul nici la sfîrşitul evoluţiei, deoarece evoluţia li se înfăţişează ca un proces neîntrerupt, fără început şi fără sfîrşit. Există însă şi diverse puncte de vedere intermediare; un asemenea punct de vedere susţine Fr. Palacký in *Krasověda* [*Ştiinţa frumosului*]. Pentru Palacký mutabilitatea normei este sinonimă cu perfectibilitatea ei: scopul mişcării de evoluţie, cu toate rezervele exprimate, este un ideal estetic aprioric, perfecţiunea estetică. Cu toate că concepţia noastră asupra esenţei normei estetice este destul de apropiată de concepţia lui Palakcý, care vede această esenţă în structura general-umană (a se vedea studiul nostru *Funcţia, norma şi valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, Praga, 1936), totuşi în problema perfectibilităţii normei estetice înclinăm spre acea concepţie care situează toate modificările evolutive ale esteticului la acelaşi nivel. Aşadar, pentru noi, perfectibilitatea normei estetice nu constituie ţelul evoluţiei, ci doar o fază tranzitorie pe scara evoluţiei care se produce ori de cîte ori esteticul, oscilînd neîncetat în mişcarea sa între polul libertăţii şi cel al legiferării, înclină în mod radical către cel de al doilea pol. Cu cît înclină mai mult către acest pol, cu atît mai limpede se conturează exigenţa clarităţii şi sistematizării normei, sporind totodată şi tendinţa spre respectarea ei fără rezerve. Realizarea acestei exigenţe precum şi înfăptuirea

acestei tendinţe îi apare observatorului ca perfecţionare a normei estetice. Datorită caracterului ei tranzitoriu, perfecţionarea normei nu poate fi un obstacol pentru ca în perioada imediat următoare să aibă loc o abatere în direcţia eliberării interne a esteticului.

Perfecţionarea normei estetice nu se produce, precum s-a văzut, printr-o bruscă răsturnare a procesului evolutiv, ci printr-un efort sistematic care cuprinde, de regulă, o secvenţă mai mare de timp: „Cumularea frumuseţii are nevoie de generaţii întregi; în Italia, societatea cultivată, având un simţ fin al auzului, a început din vremuri străvechi să dea atenţie pronunţiei agreabile, iar vorbirea italiană a ajuns la graţia ei actuală după o evoluţie de secole", scrie J. Durdík în *Kalilogie* (ed. cit., p. 53) despre procesul îndelungat de perfecţionare estetică a limbii.

Această afirmaţie atrage atenţia în mod judicios asupra participării necesare a întregii colectivităţi lingvistice sau cel puţin a păturii ei conducătoare la străduaniile de cultivare estetică a limbii; prin însăşi esenţa sa, norma rezultă, cum am observat mai înainte, dintr-un consens comun. O dovadă sugestivă poate fi cultivarea estetică a limbii franceze în secolul al XVII-lea. În acest caz, societatea care se reunea la Curte şi în saloanele literare a fost un factor decisiv. Codificarea normelor estetice ale limbii a operat-o Vaugelas, „primul teoretician care apreciază fenomenele lingvistice din punct de vedere estetic"; el proclamă ca singură corectă „modalitatea în care se exprimă partea cea mai valoroasă a Curţii regale şi care se află în consonanţă cu cei mai buni autori" (Vl. Buben, în „Slovo a slovesnost", 2, 1936, p. 173)[4]. Acelaşi sens îl are şi sfatul pe care îl dă Boileau poeţilor: „Studiaţi Curtea şi cunoaşteţi oraşul". O dovadă inversă ne-o oferă unele exagerări ale cultivării limbii cehe în secolul al XIX-lea: în absenţa unui consens prealabil, se manifestau, uneori foarte puternic, preferinţele estetice

[4] Acelaşi lucru îl spune Buben şi în *Studie o moderní francouzštině* [*Studiu asupra limbii franceze moderne*], 1938, p. 54.

individuale, care aveau pretenţia de a fi acceptate şi recunoscute ca legi generale. Aceste preferinţe individuale s-au dovedit însă neputincioase în absenţa consensului general; ele n-au făcut decît să ameninţe dezvoltarea liniştită a culturii limbajului.

[. . . . .]

Perfecţionarea estetică a limbii este deci o chestiune de consens general. Din acest motiv, o normare estetică perfect pusă la punct a limbajului se transformă în lanţuri ale personalităţii. Este ştiut ce mari îngrădiri punea din acest punct de vedere limba franceză în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea şi ce importantă a fost acţiunea revoluţionară a romanticilor care au eliberat parţial limbajul din aceste lanţuri. Spunem „parţial", deoarece limba care a ajuns odată, în cursul evoluţiei sale, la perfecţiunea estetică, adică la o precizare şi sistematizare a normei estetice, poartă amprentele acestei perfecţiuni şi în dezvoltarea sa ulterioară. Nu e nevoie să enumerăm avantajele pe care le aduce limbii o astfel de perfecţiune estetică; prin perpetuare, aceste avantaje se pot însă transforma în reversul lor. Un exemplu în acest sens ne poate oferi tot limba franceză: „La sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în cursul celui de-al XIX-lea, sub influenţa noilor relaţii sociale şi politice, se schimbă (în Franţa) substanţial limba vorbită ... prin aceasta s-a creat un decalaj însemnat între limba literară tradiţională şi limbajul vorbit, ale cărui abateri s-au reflectat abia mai tîrziu în exprimarea scrisă. Unii purişti văd în asta o primejdie pentru limba literară şi, în străduania lor de a-i salva puritatea, declară că numai limbajul vorbit trebuie să se dezvolte liber, în timp ce pentru necesităţile literare trebuie să servească limba tradiţională, care nu se va mai dezvolta şi va deveni o limbă moartă. Dar aşa ceva echivalează cu negarea totală a limbajului ca funcţie expresivă şi de comunicare... însuşi Meillet recunoaşte că « numai acela care nu-şi dă seama de toate dificultăţile poate să se decidă fără teamă de a scrie cîteva rînduri în franceză »" (Vl. Buben, în „Slovo a slovesnost", 2, p. 175, precum şi

în op. cit., p. 63). Este adevărat că nu toate normele care încătușează franceza modernă sînt de natură estetică, dar nu trebuie să uităm de contribuția decisivă pe care a avut-o normalizarea estetică în apariția acestei limbi în secolul al XVII-lea : Vaugelas, cel mai de seamă gramatician al epocii, cel care a codificat în opera sa uzul societății înalte, „a apreciat fenomenele lingvistice din punct de vedere estetic" și „în selecția între două relații posibile s-a călăuzit în primul rînd după instinctul său estetic" (Buben, op. cit., pp. 173 și 55). De vreme ce elaborarea desăvîrșită a normei estetice într-o anumită limbă poate să devină o piedică în dezvoltarea ulterioară a acesteia, înseamnă că am demonstrat în mod concret ceea ce am afirmat mai sus în plan teoretic, și anume că perfecțiunea estetică nu reprezintă țelul final al evoluției, ci una din etapele evolutive tranzitorii, care se poate repeta, eventual, în evoluția aceleiași limbi în chipuri și împrejurări diferite.

Perioadele în care tendința spre normarea estetică a limbii atinge punctul său maxim sînt numite de obicei clasice, iar tendința însăși este numită *clasicism*. În limbile europene, odată cu umanismul, strădania spre o normare estetică desăvîrșită a limbii a fost însoțită de atașarea la tradiția estetică a Antichității ; de aici provine echivocul cuvîntului „clasicism" și a majorității cuvintelor înrudite cu el. Prin esența sa, tendința spre desăvîrșirea estetică a limbii este un fenomen original, apărînd și în limbi care nu au intrat niciodată în contact cu cultura antică, cum este cazul limbii chineze. În istoria literară se vorbește, de asemenea, despre o antinomie între clasicism și romantism ; această antinomie are însă numai o justificare istorică, nicidecum generală, referindu-se la un anumit punct din evoluția literaturii și, de asemenea, a limbii, la intersecția secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea ; generalizarea ei este, din acest motiv, legată de anumite riscuri. Dat fiind că materialul care ne este nouă accesibil se referă la clasicismul european, nu putem evita în întregime dificultățile ce decurg din polisemantismul

exagerat al terminologiei; de aceea vom atrage atenţia în prealabil asupra acestor dificultăţi.

Clasicismul, ca punct de vîrf al perfecţionării estetice a limbii, tinde în cel mai înalt grad spre obligativitatea şi generalitatea normei. Avînd în vedere relaţia strînsă dintre funcţia estetică şi celelalte funcţii, relaţie despre care am vorbit în mai multe rînduri, este firesc ca normarea estetică accentuată să fie însoţită şi de o puternică normalizare sub alte aspecte, de exemplu sub aspectul structurii logice sau gramaticale. Astfel norma estetică devine un factor organizator care menţine echilibrul între toate celelalte norme şi funcţii; de aici provine aparenţa dominaţiei ei asupra celorlalte funcţii. În perioadele clasiciste este direct formulată şi concomitent motivată estetic exigenţa echilibrului între toate genurile de norme şi funcţii. La un mod general, privind toate activităţile umane, nu numai limba, a exprimat această exigenţă fundamentală a clasicismului Fr. Palacký (op. cit., p. 73): „Prin natura sa, omul doreşte linişte, adică o alcătuire armonioasă a forţelor noastre pe care le punem în mişcare. Existenţa noastră fizică, intelectuală şi morală reclamă linişte şi armonie... idealul de frumuseţe trebuie să cuprindă în sine tot ce natura caută şi tot ce este necesar pentru a avea sentimentul fericirii. Diversitate, armonioasă alcătuire, viaţă, plăcere, noblete, o existenţă neatîrnată, demnitate şi consonanţă cu legile raţiunii şi moralei; într-un cuvînt, întreaga natură a omului trebuie să-şi găsească expresia în educaţia lui". În acelaşi sens sună şi o altă afirmaţie a lui Palacký (op. cit., p. 75): „Sentimentul frumos este o poartă spre raţiune şi voinţă, este bobocul din care înfloresc florile spiritului, este visul din care ne trezim la adevăr şi virtute..."

Ceea ce spune Palacký aici se referă la om ca totalitate, aşa cum este reprezentat el în idealul clasic; nu este greu să proiectăm acest ideal în sfera limbii. De altfel, putem găsi o aplicare expresă a lui la teoreticianul francez al stilului din secolul al XVIII-lea, la Buffon: „A scrie bine înseamnă şi a gîndi bine, şi a simţi bine, şi a te exprima

bine; pentru aceasta este nevoie de spirit, sentiment și gust. Stilul presupune o acțiune unitară a tuturor capacităților spirituale: ideile formează temelia stilului, armonia cuvintelor se ataşează doar la ele, depinzînd de capacitatea la percepție: este suficient să ai puțină ureche pentru a putea evita combinațiile sonore neplăcute, este suficient să ai auzul exersat prin lectura poeților și retorilor pentru a putea în mod mecanic să imiți ritmul poetic și întorsăturile oratorice" (*Discours sur le style*, ed. H. Guyot, Paris, 1920, p. 16). Această afirmație ne-ar putea lăsa impresia că Buffon concepe stilul ca pe un echilibru al tuturor funcțiilor și normelor, dar numai al celor extra-estetice, în timp ce funcția și norma estetică nu fac decît să li se alăture ca ceva secundar, ca un adaos. Ar fi însă o eroare, deoarece în concepția lui Buffon *totul* în limbă este saturat de estetic, deci și ceea ce Buffon numește „temelia" stilului; următorul citat o dovedește cu toată claritatea: „Frumusețea stilului rezultă exclusiv din mulțimea infinită de adevăruri de care este pătruns. Toate frumusețile intelectuale, cuprinse în stil, toate relațiile care îl compun sînt, totodată, adevăruri la fel de utile ca acelea care formează tema proprie a discursului, poate chiar mai de preț" (op. cit., p. 18). Întîlnim la Buffon chiar și o afirmație care sugerează că un stil „bun" este mai important decît ceea ce se exprimă cu ajutorul lui: „Cunoștințele, faptele și descoperirile pot fi ușor scoase din relaționarea lor inițială, putînd chiar să dobîndească valori noi dacă sînt transpuse dintr-o carte prost scrisă într-o carte bine scrisă; față de acestea, stilul nu poate fi transpus și nu se degradează printr-o existență de lungă durată: atunci cînd stilul este distins și ales, autorul lui va rămîne în toate timpurile obiect de admirație". Așadar, echilibrul tuturor funcțiilor și normelor constituie atributul principal al clasicismului, iar organizatorul acestui echilibru este norma estetică, o normă care nu permite vreuneia dintre celelalte funcții să se realizeze pe seama celorlalte. De aici provine și apropierea dintre funcția și norma estetică și funcția și norma inte-

lectuală, apropiere puternic prezentă în clasicism. „Nu există frumusețe dincolo de adevăr", proclamă Boileau (în *Epistola a 9-a*), afirmație pe care o repetă de mai multe ori. Aceasta se datorește faptului că funcția intelectuală, ca o contrapondere a funcției emoționale dezorganizatoare, sprijină echilibrul pe care îl reclamă esteticul normat.

Ca semn important al esteticului normat în genere am amintit mai sus tendința spre o diferențiere clară a diverselor limbaje funcționale. Această tendință se reflectă în literatura clasică ca o despărțire tranșantă a genurilor literare, deoarece fiecare gen literar reprezintă și o anumită nuanță funcțională a limbii. Este cunoscut pînă la ce detalii a ajuns clasicismul cu elaborarea canoanelor genului; în această chestiune este suficient să luăm drept mărturie opera lui Boileau, *Arta poetică*. Clasicismul acordă atenție nu numai genurilor caracteristice literaturii frumoase, ci abordează tot ce este creație scrisă în ansamblu; această cultivare a celor mai variate genuri are ca scop principal îmbogățirea funcțională a limbii.

[. . . . .]

A sosit acum timpul să ne punem întrebarea în ce fel operează clasicismul cu ansamblul de mijloace pe care i-l oferă sistemul limbii, cu structura interioară a limbii. Să luăm ca punct de plecare din nou mărturiile directe ale acelora care au receptat clasicismul în mod nemijlocit; și în acest caz tot Buffon ne furnizează observații instructive: „Stilul este numai ordine și mișcare (*mouvement*), o ordine și o mișcare pe care autorul le imprimă ideilor sale. Dacă ideile sînt strîns legate, stilul prinde vigoare, se consolidează și se precizează; dacă șirul gîndurilor este lent și dacă gîndurile sînt legate numai prin relații întîmplătoare între cuvinte, fie și între cuvinte dintre cele mai alese, stilul va fi neunitar, slăbit și lent" (op. cit., p. 11); „Intenția autorului poate fi sesizată numai în coerența fluentă, în armonia relațiilor reciproce dintre idei, în dezvoltarea lor treptată, în gradarea permanentă, în succesiunea lor uniformă, pe care orice întrerupere o distruge

sau o încetinește" (p. 12); „Nimic nu dăunează mai mult vivacității stilului decît dorința permanentă de surpriză cu ajutorul unor idei neașteptate; nimic nu se opune mai mult clarității, care trebuie să fie monolită și să pătrundă uniform întreaga operă, decît scînteierile rezultate din ciocnirea forțată dintre cuvinte, scînteieri care ne orbesc doar o clipă, lăsînd în urmă întuneric"(p.14); „Nimic nu este mai în contradicție cu frumusețea naturală decît efortul unui autor de a exprima lucruri obișnuite și comune într-un mod deosebit și pompos... De acest defect suferă spiritele cultivate, dar sterile; acestea au surplus de vorbe, dar nu au idei; ele șlefuiesc doar cuvintele, crezînd că au găsit legături noi între idei atunci cînd au reușit să confecționeze o propoziție și că au purificat limba, cînd, de fapt, au stricat-o deformînd sensurile cuvintelor" (pp. 14—15). Chiar și la o interpretare neforțată rezultă din aceste afirmații că obiectul principal spre care se îndreaptă interesul clasicismului este *propoziția* ca element lingvistic ce menține corelația semantică, nu numai ca fenomen gramatical, ci ca întreg semantic, ritmic, intonațional și eufonic. Totodată se manifestă aici și o anumită teamă față de *cuvînt* ca element ce sfărîmă coerența și introduce în discursul lingvistic pericolul accidentului, teamă cu totul justificată avînd în vedere predilecția clasicismului pentru ordine.

Să ne îndreptăm acum atenția către fiecare dintre aceste elemente în mod special. De ce subliniază clasicismul structura propoziției? Să examinăm structura propozițională cea mai normată din punct de vedere estetic, cunoscută în istoria stilului european, și anume *perioada*. Această creație clasică, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, deoarece provine din Antichitate, reprezintă un tot închis în sine, puternic organizat ritmic și intonațional, în care părțile își corespund una alteia. Totodată ea reprezintă și un tot semantic: „Sfîrșitul perioadei, exprimat în formă stilistică, trebuie să constituie și sfîrșitul ideii. Ideea nu poate fi întreruptă printr-un final formal, dar ... nu trebuie să se termine nici înainte de a se termina

perioada" (Fr. Novotný, *Eurithmie řecké a latinské prózy* [Euritmia prozei greceşti şi latineşti], I, p. 43). „Marca caracteristică a perioadei este caracterul ei închis, *conclusio* [...] ideea trebuie să rămînă pînă la capăt neîncheiată, pentru ca astfel să se nască o tensiune, ajungîndu-se la satisfacţie şi eliberare abia odată cu finalul; în aceasta constă caracterul închis al cercului de *periodos*" (ibid., p. 149). Din normarea estetică s-a născut deci o structură propoziţională destul de abstractă pentru a putea cuprinde orice sens şi totodată destul de cuprinzătoare pentru a putea imprima semnificaţiei o formă concretă şi a o diferenţia. Întîlnim aici esteticul normat într-o activitate similară cu aceea în care l-am întîlnit de mai multe ori: cu ajutorul cadrului propoziţional el organizează universul valorilor extraestetice, reprezentat prin conţinuturile propoziţionale concrete, tot aşa cum a stabilit echilibrul funcţiilor şi normelor extraestetice sau cum a delimitat reciproc diversele limbaje funcţionale şi nuanţele lor. Esteticul normat ni se înfăţişează şi în acest caz ca principiu suprem al ordinii tocmai datorită indeterminării sale calitative, care decurge din atitudinea negativă a esteticului faţă de celelalte funcţii şi norme. Totodată şi aici esteticul normat se manifestă ca element depersonalizant: cadrul propoziţional al perioadei, o structură sever coerentă din punct de vedere estetic, limitează în măsură considerabilă libertatea vorbitorului în formarea particulară a propoziţiei. Toate acestea fac din propoziţie elementul lingvistic fundamental de la care porneşte clasicismul în acţiunea sa exercitată asupra limbii.

Dar de unde izvorăşte neîncrederea clasicismului faţă de cuvînt? Am văzut că teoreticianul stilului clasic vede în cuvînt un element care încalcă ordinea structurii stilistice, acuzîndu-l că ar introduce elementul accidental. Acest caracter accidental al cuvîntului în raport cu înglobarea lui într-un anumit context îşi are izvorul în faptul că cuvîntul, cea mai mică unitate semantică, îşi păstrează sensul deplin şi în afara contextului, ca element lexical. Intrînd în context, cuvintele sînt determinate semantic

de ambianța lor, dar cu toate acestea, pe temeiul suficienței lor semantice, ele intră, potrivit interconectării sonore, semantice și relaționale, în raporturi care nu sînt predeterminate de context, aflîndu-se chiar în conflict cu el. Datorită acestor raporturi, cuvintele acționează unele asupra altora; dacă structura frazei este slăbită, poate să se ajungă la o situație cînd relațiile semantice dintre cuvinte pun stăpînire pe context, iar coerența contextului rămîne la discreția acestor relații accidentale. Prin toate aceste însușiri, cuvîntul apare ca un element care descompune cadrul abstract al propoziției și croiește drum diversității stilistice individuale. Din această cauză, atitudinea clasicismului față de lexic este limitativă: ordinea stilistică se menține prin aceea că multe cuvinte sînt eliminate din uzul literar, iar cele care rămîn sînt, pe cît se poate, generalizate și abstractizate. Motivele care se aduc în favoarea eliminării cuvintelor nedorite sînt precumpănitor de natură estetică; așa, de pildă, clasicismul francez deosebește între cuvîntul „distins" și cel „trivial" (*nobles — bas*); uneori „trivialitatea" este opusă poeticității; așa, de pildă, Boileau menționează despre o anume expresie că „este trivială și nicidecum poetică". Revoluția romantică a țintit, precum se știe, mai ales împotriva acestei limitări a opțiunilor lexicale, introdusă de normele estetice ale clasicismului. În al său *Răspuns la un act de acuzare*, Victor Hugo scrie: „Cuvintele nobile sau cele inferioare au trăit împărțite în caste. [...] Atunci am venit ca o brută și am exclamat: « De ce unele cuvinte se află întotdeauna în față și altele în urmă? »... Vocabularului învechit eu i-am pus șapcă roșie. Și n-a mai fost deosebire între cuvintele nobile și nenobile". Așadar, romantismul a opus cuvîntul propoziției, dar în acest fel el a pulverizat și norma, opunînd legității întîmplarea, generalității unicitatea. Am putea aduce și un argument invers: cînd în Franța, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, a apărut „școala romană", care proclama reîntoarcerea la clasicul „echilibru și la armonie în gîndire și stil" (E. Ray-

naud), unul dintre principalele puncte din programul acestei şcoli a fost reanalizarea corelaţiei dintre cuvînt şi propoziţie în favoarea propoziţiei. Charles Maurras, unul dintre poeţii marcanţi ai acestei şcoli, afirmă: „Înainte de Chateaubriand cuvîntul era un semn abstract, care îşi pierdea caracterul abstract numai printr-o autentică întîmplare; întîmplarea nu era prea apreciată şi nu se manifesta tendinţa de a face din ea o regulă şi nici măcar ceva frecvent. A fost, într-adevăr, o descoperire fericită, care a produs bucurie, dar asupra ei nu s-a prea reflectat, pentru că atunci cînd cuvîntul îşi pierde farmecul accidentalului, îşi pierde şi valoarea. Cuvîntul-realitate, cuvîntul-culoare, cuvîntul-parfum, cuvîntul-senzaţie, cuvîntul-obiect putea să curgă din peniţă printr-un joc sau printr-o întîmplare, dar nu constituia nicidecum un scop al stilului. Abia odată cu Chateaubriand el s-a ridicat la o nouă demnitate... Înaintea lui în prim plan se aflau sintaxa şi stilul; sub înrîurirea lui, acestea au trecut pe planul doi, cedînd locul lexicului" (citat după studiul lui T. Constans, *Charles Maurras et le romantisme*, în volumul *Un débat sur le romantisme*, Paris, 1828, p. 187). Tendinţa şcolii romane era de a restabili „legea proporţionalităţii, constînd în formele cărora secolele le-au confirmat frumuseţea" (R. de La Tailhède, *Présentation de l'école romane*, ibid., p. 153); aceasta înseamnă că din nou cuvîntul urma să fie împins pe plan secund şi supus disciplinei normării, în timp ce propoziţia trebuia să fie din nou înălţată la grad de factor stilistic conducător.

Aşadar, cuvîntul, ca element stilistic, este supus în cadrul clasicismului unei discipline severe: cu cît este mai neaşteptat şi mai individual, cu atît este mai de temut, deoarece clasicismul limitează la extrem libertatea denominării. Drept periculoase se consideră mai ales denumirile figurate care atrag atenţia asupra lor şi ameninţă ordinea arhitectonică a structurii prin asociaţiile de nestăpînit cărora le dau naştere şi prin relaţiile imprevizibile cu unităţile lexicale ambiante; este cunoscut gradul în care imaginea poetică poate să dea culoare

unui context învecinat vast. Din acest motiv, legislatorul clasicist al stilului are grijă ca imaginea poetică să fie făcută inofensivă; sub presiunea unei asemenea discipline, denumirea figurată adesea se anemiază, devenind o simplă parafrază. [...] Banalitatea, obişnuinţa, apropierea de denumirea nefigurată, „proprie" — acestea sînt exigenţele clasicismului faţă de exprimarea figurată; cu ajutorul lor se elimină accidentul şi unicitatea denumirilor figurate, semne ale esteticului nenormat, gata oricînd de resuscitare. Dar o prescripţie nu trebuie să fie întru totul confundată cu practica stilului: am citit la ambii teoreticieni francezi ai stilului clasic, la Buffon şi la Maurras, că şi în stilul clasic cel mai pur se infiltrează uneori cîte o „scînteiere", că apar „întîmplări fericite", adică denumiri noi şi neaşteptate. Şi într-adevăr, se găsesc şi în stilul clasic imagini de o intensitate neobişnuită, devenite puternice tocmai prin forţa pe care au trebuit să o opună barierelor normative.

★

Să sintetizăm acum ceea ce am spus pînă aici cu privire la esteticul nenormat şi normat, în special cu privire la misiunea care revine fiecăruia dintre aceste aspecte în ansamblul procesului lingvistic. Menirea fundamentală a esteticului *nenormat* este de a acţiona contra automatizării actului vorbirii, de a individualiza mereu acest act atît în raport cu personalitatea vorbitorului cît şi în raport cu unicitatea situaţiei lingvistice şi extralingvistice din care emană. Opunîndu-se automatizării actului vorbirii, esteticul nenormat contribuie la menţinerea şi reînnoirea contactului dintre subiect şi sistemul limbii, precum şi dintre sistemul limbii şi realitate. De asemenea, esteticul nenormat menţine legătura dintre diversele structuri lingvistice funcţionale, contribuind la interferarea lor. El se împotriveşte automatizării actului denominării, dînd viaţă unor denumiri mereu noi chiar şi pentru lucruri deja denumite — de unde şi

relaţia strînsă dintre esteticul nenormat şi cuvînt ca element lingvistic ce furnizează material pentru denominare. Cu cît precumpăneşte mai mult funcţia estetică în actul denominării, cu atît mai izolată, adică mai limitată la un singur caz, este şi denumirea rezultată din el — de unde şi strînsa legătură dintre funcţia estetică şi denumirea figurată. Există desigur şi denumiri figurate lipsite de aspectul estetic chiar de la apariţia lor (de exemplu, terminologia tehnică figurată), create fără pretenţii de unicitate şi care se transformă imediat în denumiri comune. Prin acţiunea esteticului în actul denominării se reînnoieşte în permanenţă tensiunea dintre limbaj şi realitate. Şi cînd poetul spune (J. Durdík, *Toulky po domově* [*Cutreierînd ţara*], Praga, 1938, p. 30) că „metafora este o flamură închisă într-o fortăreaţă asaltată" şi că „tocmai numele ..., ca un strigăt vrăjit eliberator, nimiceşte puterile răului", el caracterizează astfel, într-un mod figurat şi mai general decît o doreşte el însuşi, contribuţia denominării, motivate din punct de vedere estetic, la menţinerea tensiunii dintre realitate şi limbă. În sfîrşit, esteticul nenormat stimulează, la individ şi la colectivitatea socială, înclinarea spre necontenite modificări în limbă; am avut prilejul să constatăm mai înainte care este contribuţia lui la răspîndirea modei lingvistice şi ne-am pus problema în ce măsură am putea trage concluzii, prin analogie, cu privire la înrîurirea esteticului asupra extinderii modificărilor de durată.

Să trecem la esteticul *normat*: particularitatea sarcinilor care îi revin în procesul vorbirii demonstrează cel mai bine deosebirea dintre esteticul nenormat şi cel normat. Dacă misiunea esteticului nenormat este de a individualiza actul vorbirii, esteticul normat stimulează, dimpotrivă, *generalitatea* modalităţilor de expresie, adică autonomia lor faţă de personalitatea vorbitorului, precum şi *caracterul lor formal*, adică autonomia faţă de situaţia lingvistică şi extralingvistică trecătoare şi faţă de un conţinut concret. În acest sens, esteticul normat tinde spre stabilizarea limbii, în timp ce esteticul nenormat

are mai curînd sarcina de inițiator sau cel puțin de secundant al prefacerilor lingvistice. Dacă esteticul nenormat conduce la amalgamarea structurilor lingvistice funcționale precum și a limbilor în totalitatea lor, spre deosebire de acesta, esteticul normat forțează despărțirea și delimitarea netă dintre ele. Astfel, esteticul normat menține echilibrul între diversele funcții ale discursului lingvistic: spre deosebire de esteticul nenormat, atenuează funcția emoțională care amenință ordinea, susținînd împotriva ei funcția intelectuală ca element de disciplină și ca apărător în fața accidentalului. Esteticul normat acționează ca factor de echilibru și în structura interioară a limbii; el disciplinează succesiunea sunetelor și intonația prin melodicitate, selecția lexicală prin limitare, structura sintactică prin abstractizarea și dezindividualizarea schemelor propoziționale. Totodată, el situează în prim plan elementele care mențin coerența semantică și logică, subordonîndu-și alte elemente care o încalcă.

Aceasta este imaginea globală pe care ne-o oferă comparația dintre esteticul nenormat și cel normat. Nu este vorba însă de două categorii care s-ar exclude reciproc, ci de două aspecte antinomice ale atitudinii unice a omului față de sistemul de semne, care este limba — idee pe care am schițat-o la începutul studiului nostru. În esteticul nenormat, așa cum am sugerat, este întotdeauna prezentă, fie și numai în mod potențial, tendința spre normare, și invers, nu poate fi niciodată total reprimată în esteticul normat dezlănțuirea funcției estetice, proprie esteticului nenormat. Astfel, aceste două aspecte ale esteticului ne apar ca două forțe reciproc opuse, care luptă necontenit pentru supremație, fără ca vreuna dintre ele să dobîndească o victorie definitivă; raportul dintre ele poate fi definit ca polaritate, sau altfel spus: esteticul nenormat și cel normat reprezintă în limbă (ca și pretutindeni unde există) o antinomie dialectică ce leagă și în același timp desparte.

Dinamica acestei antinomii se realizează în limbă fără încetare, și nu numai în cazurile cînd discursul lin-

gvistic tinde cu precădere spre un scop estetic, cum este cazul în literatură. Despre limbajul poetic vom discuta separat. Dar mai înainte de a aborba această chestiune, să mai parcurgem o dată, ţinînd seama de criteriul estetic, întreaga scară a limbii, de la discursul lingvistic concret la sistemul gramatical cu desăvîrşire abstract. Am spus mai sus şi am subliniat frecvent că funcţia estetică descătuşată, pe care o numim estetic nenormat, este strîns legată de *vorbirea actualizată*. Ori de cîte ori funcţia estetică se manifestă în forma sa „pură", ea potenţează nuanţa de unicitate şi irepetabilitate, fiind astfel în consonanţă cu însăşi esenţa vorbirii actualizate. Dar de îndată ce esteticul îmbracă haina ordinii, el devine estetic normat, trecînd din domeniul vorbirii actualizate în domeniul convenţiilor, situate deasupra vorbirilor actualizate şi denumite sintetic *vorbire* (*mluva*). Între vorbirea actualizată unică (*promluva*) şi convenţiile general valabile ale vorbirii se află o zonă de trecere, dominată de aceleaşi reguli, dar nişte reguli obligatorii numai pentru un anumit individ; aceasta este zona *vorbirii individuale* (*individuální mluva*). În această zonă esteticul apare sistematizat, dar fără a fi privat de unicitatea sa — căci este legat de o personalitate unică — motiv pentru care vorbirea individuală ţine din punct de vedere estetic de sfera esteticului nenormat. Esteticul normat este un produs al vorbirii supraindividuale: numai acea latură a enunţului lingvistic, care ţine de domeniul vorbirii supraindividuale, se supune normării estetice. Dar nici vorbirea supraindividuală nu reprezintă culmea abstracţiunii lingvistice: peste ea se întinde zona „sistemului lingvistic deplin şi coerent", denumit *langue* (Marouzeau, *Lexique et terminologie linguistique*). Cu toate că în *vorbirea actualizată* ca şi în *vorbire* pot fi utilizate estetic mijloacele oferite de sistemul limbii, *langue* ca sistem este indiferentă din punct de vedere estetic, deoarece nu există un gen special de norme estetice care să-i corespundă. Chiar dacă vreuna dintre normele estetice ar pătrunde din vorbire în *langue* (a se

vedea maxima „filologiei idealiste" : „*Nihil est in syntaxi, quod non fuerit in stilo*"), ea s-ar transforma *ipso facto* în normă gramaticală, estetic irelevantă, şi numai încălcarea ei ar putea fi resimţită ca fapt estetic; în nici un caz respectarea ei riguroasă. De aceea, lingvistica, în înţelesul restrîns al cuvîntului, ca ştiinţă a sistemului gramatical şi a evoluţiei lui imanente, nu se loveşte în calea sa de estetica limbii, bineînţeles în măsura în care nu-şi pune problema participării *vorbirii actualizate* şi a *vorbirii* la explicarea prefacerilor evolutive ale sistemului gramatical. Această împrejurare nu diminuează însă cu nimic marea însemnătate a esteticului în limbă pentru polul opus al procesului lingvistic, cel al vorbirii şi al vorbirii actualizate.

Să trecem, în sfîrşit, la problema *esteticului în limbajul poetic*. Acest limbaj, cum am arătat, constituie o structură funcţională specială, în cadrul căreia, spre deosebire de toate celelalte limbaje funcţionale, funcţia estetică tinde spre supremaţie. Dar nici un enunţ lingvistic nu se limitează la o singură funcţie, adevăr cu atît mai valabil pentru enunţurile în care domină funcţia estetică, deoarece această funcţie, reprezentînd negarea dialectică a tuturor celorlalte funcţii, este lipsită de un ţel exterior care ar deosebi-o calitativ de celelalte; din acest motiv, ea este mai puţin capabilă decît oricare dintre ele de a umbri şi de a înăbuşi funcţiile paralele.

Atunci în ce constă acea preponderenţă a funcţiei estetice, pe care o socotim caracteristică limbajului poetic? Înseamnă ea oare utilizarea estetică nelimitată a *tuturor* componentelor discursului lingvistic? Aceasta ar avea însă drept consecinţă reprimarea tuturor celorlalte funcţii în favoarea unei singure funcţii, cea estetică; în mod practic nu se poate ajunge la o asemenea situaţie, fiindcă orice componentă poate dobîndi eficienţă estetică numai prin faptul că se deosebeşte de celelalte componente, cu alte cuvinte prin aşa-zisa *actualizare* a ei; actualizarea apare atunci cînd o componentă dată se abate de la uzul curent într-un mod mai frapant sau mai puţin

frapant. Dar dacă toate componentele ar avea pretenţia să se deosebească, atunci deosebirea n-ar mai exista. De aceea, este de neimaginat o actualizare concomitentă a tuturor componentelor. Şi în limbajul poetic, pentru a se obţine efectul estetic nu se fructifică decît o parte mai mare sau mai mică dintre ele; dar aceste oscilaţii cantitative nu modifică deloc faptul că supremaţia funcţiei estetice în literatură nu are nici o legătură cu *numărul* componentelor actualizate. Prin altceva se distinge limbajul poetic sub specie estetică: opera literară reprezintă o structură complexă, dar unitară sub raport estetic, piese ale acestei structuri devenind toate componentele ei, actualizate sau neactualizate, precum şi raporturile dintre ele. Prin aceasta se deosebeşte opera literară de oricare alt enunţ de comunicare, în care relevante din punct de vedere estetic sînt întotdeauna numai componentele actualizate. Aşadar, spre deosebire de limbajul de comunicare, supremaţia funcţiei estetice în limbajul poetic rezidă în relevanţa estetică a vorbirii actualizate ca întreg.

Constituind o structură, cu alte cuvinte un întreg indivizibil, opera literară se înfăţişează ca *valoare estetică*, fenomen complex, concomitent unic şi legic. Unicitatea operei este dată de indivizibilitatea ei, natura legică-necesară, pe de altă parte, de echilibrarea reciprocă a relaţiilor dintre părţi; în unicitatea ei, opera literară este irepetabilă şi accidentală, în timp ce ca fenomen legic, ea are pretenţia de a fi de toţi şi mereu recunoscută. Orice valoare poetică (şi în genere artistică) se naşte cu această pretenţie; ceea ce nu schimbă cu nimic faptul că — similar altor genuri de valori — este supusă şi ea prefacerilor. Din factura, mai sus descrisă, a valorii estetice decurge şi relaţia particulară a limbajului poetic faţă de esteticul nenormat şi cel normat. Limbajul poetic nu se sprijină total pe niciunul dintre aceşti doi poli ai esteticului: de esteticul nenormat este legat prin înclinarea spre unicitate, de esteticul normat prin pretenţia la fixitate. De aceea, orice tentativă de a lega

literatura fără rezerve de unul dintre aceşti doi poli devine în mod necesar unilaterală, purtînd în sine germenele autonegării. Antinomia dintre esteticul nenormat şi cel normat, prezentă în mod potenţial pretutindeni unde în limbă (şi în alte sfere) se manifestă funcţia estetică, este tensionată pînă la cel mai înalt grad în literatură (şi, în genere, în artă). Cu alte cuvinte, evoluţia literaturii sub aspect artistic se bazează pe tensiunea dialectică internă a esteticului: ea oscilează mereu între întîmplare şi necesitate, între unicitate şi valabilitatea generală imuabilă, între nenormare şi normă. Este unul dintre motivele pentru care valoarea literară nu poate fi confundată cu „frumuseţea" în sensul concordanţei cu norma: pe lîngă perioade care prescriu şi realizează o asemenea concordanţă, există şi perioade care i se opun, tinzînd spre esteticul nenormat. Tensiunea dialectică internă creează valori estetice mereu noi ca o sinteză a sa, pe care tot ea o tulbură prin repetate regrupări de forţe, ce reclamă o nouă conciliere.

Această tensiune, din care se naşte etern valoarea poetică, se proiectează şi în alcătuirea internă a acesteia. Raporturile reciproce dintre diversele componente ale structurii poetice nu sînt niciodată pe deplin clare: întotdeauna, unele dintre aceste raporturi sînt percepute drept contradicţii, a căror factură neobişnuită, sau chiar unicitate, caracterizează structura operei date ca un întreg irepetabil şi deci indivizibil. Dacă vreuna dintre aceste componente este transferată dintr-un asemenea întreg indivizibil într-o altă corelaţie, ca de exemplu într-un context nepoetic, de comunicare, ea aduce cu sine întreaga atmosferă a operei din care a purces. Acest lucru este valabil pentru citatele mai lungi ca şi pentru cuvintele izolate care, avînd un rol important în lexicul unui anumit scriitor, dobîndesc o coloratură unică datorită climatului lui semantic. Aici ar fi locul să meditäm asupra influenţei pe care literatura, prin intermediul limbii sale, o exercită asupra relaţiei ontologice dintre om şi univers: o componentă lingvistică, care a trecut

printr-o anumită operă, eventual care a apărut într-o anumită operă (de exemplu, o anumită structură intonaţională sau propoziţională), încetează de a mai fi un simplu fenomen lingvistic, devenind un postulat ontologic : el obligă la o modificare a *întregii* relaţii dintre subiectul vorbitor şi realitate, şi anume la o modificare în acelaşi sens în care s-a situat faţă de realitate structura poetică unde a apărut componenta. Astfel, esteticul, care strînge, prin contradicţia sa internă, opera poetică într-o unitate, devine pentru cititor un catalizator al valorilor extraestetice şi prin intermediul *limbii*, nu numai prin intermediul conţinutului operei poetice.

Pentru opera poetică socotită drept structură estetică este deci caracteristică indivizibilitatea. Cu toate acestea, opera literară nu apare ca absolut monolită în toate împrejurările. Ea nu este total autarhică, putînd fi interpretată şi ca o verigă din seria evolutivă a literaturii ; din punct de vedere lingvistic, ea este implantată în limbajul poetic care cunoaşte, de asemenea, o evoluţie proprie neîncetată. Faţă de această evoluţie şi din punctul ei de vedere, nu mai este valabil fără rezerve principiul privitor la indivizibilitatea structurii operei poetice. Fiecare componentă lingvistică, ca de exemplu intonaţia, poate fi urmărită — sub aspectul realizării ei în poezie — în mod continuu de la epocă la epocă, de la operă la operă. Dar nu numai atît : contradicţiile dintre componente, contradicţii pe care se întemeiază indivizibilitatea produsului poetic, se transformă, prin obişnuinţă, în conştiinţa cititorului, după o perioadă mai îndelungată a existenţei produsului poetic, în consonanţe. Îmbătrînind, opera devine frumoasă (vezi F.X. Šalda, *Boje o zítřek* [*Luptele pentru viitor*], Praga, 1915, p. 120) şi totodată demontabilă : în viitor ea ne va apărea ca o sumă de norme. Utilizarea fiecăreia dintre componentele actualizate, care au constituit iniţial o cucerire unică a autorului, devine prescripţie, o cerinţă generală a cărei valabilitate nu mai depinde de unicitatea relaţiei dintre

componenta actualizată şi celelalte componente; procedeele, iniţial unice, se fixează în norme, fiecare dintre aceste norme putînd fi aplicată în sine. Atunci cînd autorul lor a fost un poet de mare importanţă, normele astfel constituite sînt prezentate de critică generaţiei următoare ca nişte reguli de care trebuie să se călăuzească pentru a se obţine efecte estetice; această generaţie acceptă unele dintre reguli, pe altele însă le încalcă pentru a obţine astfel o reînviorare a structurii poetice cu ajutorul unor noi contradicţii.

Toate acestea se referă în mod egal la componentele lingvistice ca şi la cele tematice; observăm astfel cum prin petrificarea formelor îmbătrînite, în însăşi interiorul literaturii apar fără încetare norme estetice lingvistice. Care este însă relaţia dintre aceste norme „poetice" şi normele estetice despre care am vorbit mai înainte şi care izvorăsc dintr-un consens general? Norma poetică, spre deosebire de norma estetică în înţelesul propriu al cuvîntului, se naşte dintr-o iniţiativă individuală, pe care se sprijină autoritatea ei, chiar şi atunci cînd norma poetică ajunge la o recunoaştere generală: de cîte ori se cere să fie respectată, se cere implicit, sau chiar în mod expres, să se urmeze marile modele. De asemenea, norma poetică dobîndeşte consimţămîntul general abia după ce a fost creată, în timp ce norma realmente generală are acest consimţămînt la însăşi geneza ei. Din acest motiv, norma poetică rămîne limitată, de regulă, la literatură. În calea extinderii ei asupra uzului comun stă aceeaşi împrejurare care, cum am arătat mai înainte, anihilează orice tentativă, fie şi nepoetică, a individului de a reglementa limbajul sub specie estetică: anume, absenţa consensului estetic *preliminar*. În perioadele cînd însăşi limba înclină spre o reglementare estetică, cînd consensul general a apărut, literatura contribuie şi ea masiv la normarea estetică a limbii: în astfel de cazuri, norma „poetică" se confundă în mare măsură cu norma estetică generală, după cum şi genurile literare se confundă sub raport

estetic cu cele neliterare. În alte perioade, cînd normele poetice sînt lăsate în voia lor, ele manifestă o foarte mică stabilitate : apar şi dispar fără încetare. Astfel, şi în acest destin al lor se reflectă tensiunea nepieritoare dintre esteticul nenormat şi cel normat.

Dar să mai revenim o dată la această tensiune pentru a-i dezvălui o altă latură : din cele spuse pînă acum despre ea ar putea să se nască impresia că opoziţia dintre esteticul nenormat şi cel normat se realizează numai în succesiunea temporală a diverselor epoci ; vom încerca să demonstrăm acum că această opoziţie este prezentă şi acţionează fără încetare. Astfel, în primul rînd, esteticul nenormat durează şi în momentul cînd evoluţia începe să tindă spre polul opus, adică spre o maximă normare estetică. O interesantă învăţătură ne-o oferă o împrejurare la care ne-am referit în alt context, şi anume că teoreticienii clasicismului, Buffon şi Maurras, atrag atenţia cu dispreţ asupra esteticului nenormat şi ne avertizează; dar avertismentul dovedeşte că fenomenul există. S-ar putea însă dovedi nu numai prezenţa pasivă, ci şi participarea activă a esteticului nenormat, în limbă în mod special, în perioada clasicismului. În cel de al doilea cîntec al *Artei poetice*, Boileau, acest „legislator al Parnasului", formulează în felul următor regulile odei : „Stilul furtunos al odei o apucă adesea pe calea întîmplării; frumoasa dezordine este aici un mijloc de eficacitate artistică". Să sperăm că nu vom comite o violenţă asupra cuvintelor dacă le vom interpreta ca pe o prescripţie — legislatorul nu vorbeşte decît în prescripţii — pentru *fosirea esteticului nenormat.* Printr-o paradoxală întorsătură, esteticul nenormat devine parte integrantă din canonul genurilor chiar şi în literatura clasică.

Se poate însă demonstra tot atît de sugestiv şi inversul, adică participarea esteticului normat în creaţia literară a unor epoci care tind spre un estetic dezlănţuit? Un exemplu tipic din acest punct de vedere ni-l oferă poetica simbolismului, aşa cum este expusă de unul

dintre cei mai puri reprezentanţi ai acestei şcoli, Stéphane Mallarmé. Nu există dubii cu privire la înclinaţia simbolismului spre unicitatea estetică şi deci spre esteticul nenormat: „La Mallarmé primele cuvinte, apărute întîmplător, determină venirea sau selecţia cuvintelor următoare", scrie Maurras despre el (*Un débat sur le romantisme*, ed. cit., p. 188). Şi cu toate acestea, Mallarmé nu încetează de a năzui spre o operă „care să existe în sine, independent de circumstanţele umane accidentale, ca fapt şi existenţă" (*Divagations*, *Quant au livre*). El doreşte ca ceea ce a apărut ca unic să devină din chiar clipa genezei normă, fără a-şi pierde unicitatea. Nu este nevoie să mai argumentăm că ne aflăm aici în faţa unui paradox insolubil, care aruncă însă o lumină foarte puternică asupra prezenţei esteticului normat într-o creaţie poetică orientată spre unicitatea estetică.

Astfel, literatura ni se înfăţişează ca o sinteză mereu reînnoită, într-o permanentă desfăşurare, între esteticul nenormat şi cel normat. Antinomia acestor doi poli nu se rezumă numai la literatură, ci se manifestă pretutindeni acolo unde esteticul se realizează ca factor al procesului lingvistic, avînd sarcini importante cum sînt dezautomatizarea vorbirii şi totodată organizarea şi stabilizarea ei, înviorarea raportului dintre individ şi limbă, concomitent cu dezindividualizarea lui etc. Însăşi sarcinile esteticului în limbă ni se înfăţişează în perechi antinomice, aşa cum am văzut şi atunci cînd am trecut în revistă esteticul în limbajul de comunicare. De aceea, dacă ne restrîngem atenţia numai la unul din aspectele esteticului, nu vom reuşi niciodată să surprindem întreaga semnificaţie şi diversitate a acţiunii sale în limbă. Dar aşa procedează, în majoritatea cazurilor, lucrările de pînă acum consacrate esteticii limbii: unii — de regulă teoreticienii — consideră, de predilecţie, esteticul ca pe un factor normativ; alţii — de regulă scriitorii, în măsura în care meditează asupra limbii — văd,

în primul rînd, esteticul nenormat, neîncătuşat de reguli. Studiul nostru încearcă să înlăture aceste soluţii unilaterale şi să demonstreze că însemnătatea esteticului pentru limbă poate fi măsurată numai pe distanţa deschiderii ambelor lui aspecte. *

„Slovo a slovesnost", VI, 1940.

* La noi, s-a ocupat recent de domeniul funcţiilor limbajului Ion Coteanu, în *Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1973.

DESPRE LIMBAJUL POETIC*

I. Limbajul poetic ca limbaj funcţional şi ca material

ÎNTREGUL ansamblu de probleme referitoare la literatură în general, dar mai ales la limbajul poetic, şi-a schimbat în ultimii ani aspectul. Această schimbare a fost posibilă datorită lingvisticii moderne, care a dezvăluit diversificarea limbii în raport cu ţelurile şi funcţiile enunţului lingvistic ce necesită adaptarea mijloacelor de expresie, izolat ca şi pe ansambluri întregi. Aşa a fost descoperit şi limbajul poetic ca parte componentă a sistemului limbii, ca formă determinată, cu o evoluţie călăuzită de legi proprii, ca factor de seamă, în general, în evoluţia exprimării umane prin intermediul limbajului.

Studiul de faţă are ca obiect limbajul poetic considerat drept unul dintre limbajele funcţionale. Dacă avem în vedere că pînă nu demult concepţiile asupra acestui limbaj — deşi bogat diferenţiate şi nuanţate — erau în totalitatea lor principial diferite de concepţia pe care o avem astăzi, poate că n-ar fi nepotrivit să arătăm mai întîi, pe scurt, ce *nu este* limbajul poetic din punctul de vedere actual, în ce nu rezidă esenţa lui. Înainte de toate, nu este totdeauna un limbaj *ornamental*. Dobîndeşte această calitate numai în anumite perioade, cînd se resimte o disociere între conţinutul exprimat şi expresia lingvistică şi cînd expresia este considerată doar ca veşmînt al conţinutului. Dar sînt şi perioade cînd aceste două componente se contopesc şi cînd legătura strînsă dintre ele devine o trăsătură caracteristică a expresiei poetice. Nici *frumuseţea* nu este un semn permanent al cuvîntului poetic : istoria

* *O jazyce básnickém*. Se traduce după volumul *Kapitoly z české poetiky*, ed. cit., pp. 78 – 128.

literaturii oferă nenumărate exemple de scriitori care caută material lingvistic în sfere lexicale indiferente faţă de criteriul frumuseţii. Astfel, de pildă, Neruda avea — după cunoscuta apreciere a lui Šalda — „îngrozitoarea îndrăzneală de a aduna cuvinte de pe stradă, nespălate şi nepieptănate, şi de a face din ele mesageri ai eternităţii". Limbajul poetic nu este identic nici cu limbajul *emoţional*, menit să exprime sentimentele. Deosebirea rezidă chiar în ţelurile spre care tind aceste două genuri de limbaj: prin natura sa, limbajul emoţional tinde spre exprimarea cît mai nemijlocită a mobilurilor afective; ca atare valabilitatea sa este redusă la o stare psihică particulară a individului vorbitor, pe cîtă vreme scopul expresiei poetice este făurirea unor valori supraindividuale şi durabile. Se înţelege de la sine că literatura poate folosi pentru scopurile sale mijloacele limbajului emoţional, şi le foloseşte din belşug, mai ales atunci cînd expresia poetică subliniază atitudinea faţă de personalitatea unică a creatorului ei. Cu toate acestea, exprimarea emoţională nu este decît *unul* din multiplele mijloace pe care literatura le preia din bogatul patrimoniu al limbii, subordonîndu-le scopurilor sale. În aceeaşi măsură literatura apelează şi la alte straturi ale limbii. Dealtfel, sînt perioade cînd renunţarea la o expresie încărcată de afectivitate devine o cerinţă programatică a literaturii. Vezi în acest sens la noi pe Machar şi Gellner.

Nici *plasticitatea* nu poate defini limbajul în mod integral. În anumite perioade — tot în mod programatic — limbajul năzuieşte spre abstracţie, spre neplasticitate. Aşa, de pildă, perioadele clasiciste se tem de expresia plastică. Între altele, chiar sensul cuvîntului „plasticitate" are multe înţelesuri, semnificînd de fiece dată altceva: uneori evocarea unei reprezentări, alteori însuşirea cuvîntului de a sugera mai multe reprezentări nedefinite etc. În cursul evoluţiei sale, limbajul poetic preferă să oscileze mai degrabă între plasticitate şi neplasticitate decît să se fixeze definitiv la unul din aceşti poli. De

asemenea, trebuie specificat că nici *vorbirea figurată* nu este în mod necondiționat definitorie pentru limbajul poetic. Pe de o parte nu numai în limbajul poetic, ci și în cel comun se recurge în mod curent la vorbirea figurată, chiar și la denumirile figurate „vii"[1]. Pe de altă parte, din istoria literaturii știm că există momente cînd se evită denumirile figurate sau cel puțin se manifestă încercări de sustragere de sub dominația lor. În sfîrșit, nici chiar *individualitatea* — sublinierea unor particularități individuale ale expresiei lingvistice — nu definește limbajul poetic în totalitatea lui: lăsînd la o parte faptul că un stil personal este posibil și în afara sferei literaturii, de exemplu în limbajul științific, trebuie să ținem seama de faptul că în cursul unor întregi perioade limbajul poetic evită exprimarea personală. Așa se întîmpla, de exemplu, în perioada clasicismului, cînd se stabilea ce cuvinte anume sau chiar ce imagini poetice sînt permise și pot fi folosite, scopul unor asemenea restricții fiind de a se pune stavilă invenției individuale. Zone întregi ale literaturii se călăuzesc după un canon stilistic care prevede convenții concrete și formule ferme, obligatorii pentru toți creatorii individuali. A se vedea din acest punct de vedere epopeea greacă sau cea slavă: „lancea cu umbra cea lungă", „brațele albe", „marea albastră". M. Jousse, în cartea sa *Études de psychologie linguistique* (Paris, 1925, p. 113), scrie: „Narațiunile guzlarilor, ca și narațiunile lui Homer sau ale profeților și rabinilor, ca și epistolele lui Baruh, ale apostolului Pavel etc., reprezintă juxtapunerea unor clișee relativ restrînse ca număr. Dezvoltarea acestor clișee se face automat potrivit unor reguli fixe. Numai ordinea lor poate fi schimbată. Guzlar iscusit este numai

[1] Adesea, în limba vorbită se improvizează denumiri figurate (metafore, comparații etc.) cu scopul de a caracteriza mai bine o anumită situație. Această însușire a limbii uzuale este bine ilustrată de K. M. Čapek-Chod în povestirea sa *Deset deka* (*O sută de grame*): «„Stă Lucka aplecată deasupra legăturii cu rufărie și, în loc ca în sfîrșit să se ridice și să se ducă la călcătorie, stă și stă «ca transportorul ăla electric — sau cum i-o mai fi zicînd — pe trotuar pe unde trece puhoiul de oameni». Precum se vede, în ce privește metaforele, Rézet îi plăcea variația".

acela care mînuieşte formulele aşa cum mînuim noi cărţile de joc, acela care este capabil să le ordoneze în diverse feluri pentru a obţine efectul scontat". În asemenea compuneri poetice individualitatea trece pe planul al doilea, rolul ei reducîndu-se doar la o dispunere anumită a elementelor date de canon.

Toate aceste însuşiri au fost şi mai sînt şi acum considerate definitorii pentru limbajul poetic în general, deşi ele nu definesc în realitate decît anumite perioade din evoluţia literară sau numai unele aspecte particulare ale literaturii. Se poate trage de aci concluzia că nici o însuşire nu este etern şi general definitorie pentru limbajul poetic. Limbajul poetic poate fi definit cuprinzător numai prin funcţia pe care o îndeplineşte; funcţia însă nu este o însuşire, ci *modalitatea de utilizare* a însuşirilor unui fenomen dat. În acest sens, limbajul poetic poate fi situat alături de alte numeroase limbaje funcţionale, fiecare dintre acestea constituind o adaptare a sistemului limbii la un scop anume, pe care îl urmăreşte enunţul lingvistic. Scopul limbajului poetic este obţinerea unui efect estetic. Funcţia estetică, dominantă în limbajul poetic (prezentă şi în alte limbaje funcţionale ca fenomen secundar), atrage după sine concentrarea atenţiei asupra semnului lingvistic şi devine astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, aşa cum este, în limbă, comunicarea. Orientarea estetică spre expresie nefiind valabilă doar pentru expresia lingvistică şi nici doar pentru artele poetice, ci pentru toate artele şi pentru orice fenomen estetic, este un fenomen *substanţial* diferit de orientarea logică spre expresie, care îşi propune precizarea acesteia, aşa cum subliniază aşa-zisul curent logistic (cercul de la Viena) şi mai ales R. Carnap. În primul rînd, însăşi noţiunea de limbă are alt înţeles pentru logică şi altul pentru estetică, deşi logiştii (de conivenţă şi cu alte curente în logica contemporană) se sprijină mai mult decît logica mai veche pe limba reală, înaintînd de la contextul general la propoziţie

și de la ea la noțiuni (M. Schlick, *L'École de Vienne et la phylosophie traditionnelle*, Travaux du IX-e Congrés international de philosophie, IV, Paris, 1937). În estetica limbajului poetic și a vorbirii în general se înțelege prin limbă o anumită limbă națională cu toate însușirile ei concrete care au geneza lor și se nasc permanent în cursul dezvoltării ei istorice. Logiștii înțeleg prin limbă un anume context logic, caracterizat prin aceea că în interiorul său unitățile semantice, legate prin raporturi logice reciproce, își determină reciproc sensul. Nu se ține seamă de „semnificația semnelor (de pildă, semnificația cuvintelor) sau de sensul expresiilor (de pildă, sensul propozițiilor), ci numai de natura și ordinea semnelor din care sînt construite expresiile" (cf. R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Viena, 1934, p. 1). Singura bază și unica lege a corelației semantice în „limba" logicii este, după părerile logiștilor, sintaxa. Or, în „limba naturală", așa cum vom avea prilejul să vedem, corelația semantică este dirijată în același timp, deși nu integral, de două genuri de raporturi: pe de o parte, de raporturi sintactice, iar pe de altă parte, de raporturi pur semantice (structura semantică a textului). Un limbaj de felul celui pe care îl au în vedere logiștii poate fi și creația unui cercetător (vezi, de ex., R. Carnap, *Phylosophical and logical Syntax*, Londra, 1935, p. 77). Orice disciplină științifică dispune de un asemenea limbaj de sine stătător, iar toate științele la un loc tind spre crearea unui limbaj științific „unic"; a se vedea eforturile binecunoscute ale logiștilor de a „unifica" știința. Cu alte cuvinte, noțiunea logistică de limbă este cu totul alta decît aceea de limbă ca mijloc de comunicare în practica vieții; ce este valabil pentru una nu trebuie să fie în mod obligatoriu valabil pentru cealaltă. De aceea, orientarea spre expresie, proprie esteticii, este absolut incompatibilă cu fenomenul pe care logiștii îl denumesc la fel; astfel, n-ar avea rost să insistăm asupra diferențelor specifice dintre aceste două orientări. Logiștii însă își pun problema diferenței specifice; ei

socotesc literatura drept o chestiune de expresie emoţională, fiind aici de acord cu Bally. Din punctul de vedere al cercetărilor actuale, o asemenea concepţie este evident eronată.

Dar nici chiar „orientarea spre expresie" nu are pentru logişti semnificaţia care i se dă în estetica actuală. În estetică se înţelege prin această formulare concentrarea atenţiei asupra expresiei în toată varietatea ei funcţională; totodată, din zona de observaţie a receptorului nu dispar funcţiile extraestetice ale semnului lingvistic, mai ales nici una dintre cele trei funcţii fundamentale, pe care Bühler, în *Sprachtheorie*, le-a denumit: funcţia de reflectare, expresivă şi apelativă. Expresia lingvistică cu orientare estetică oscilează liber între ele; oricînd se poate alătura sau poate abandona pe oricare dintre ele, poate să le combine în chip diferit etc. În aceasta constă însemnătatea gnoseologică a libertăţii semnului lingvistic, care nu este unilateral legat de nici una dintre aceste funcţii, fiind „închis" în el însuşi. „Orientarea spre expresie" a logiştilor înseamnă, dimpotrivă, aservirea expresiei lingvistice unor criterii logice: de fapt, se scoate în evidenţă numai *una* din funcţiile semnului lingvistic şi această izolare funcţională se reflectă în străduinţa de purificare a enunţului lingvistic de orice element extralogic. Din punctul de vedere al logicii, limba reală nu este niciodată cu adevărat perfectă (R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, ed. cit., p. 3). Cazul extrem şi, totodată, idealul în materie de limbă pentru logişti sînt semnele „absolute", în care sensul pe care îl dă raportul cu realitatea ar dispărea în întregime, pentru a ceda locul „sensului" preluat din contextul logic (limbajul formulelor matematice). Dacă, totuşi, se pune chestiunea raportului cu realitatea (propoziţiile „sintetice", în terminologia logiştilor), atunci se pune inevitabil şi problema verificării acestui raport sub specia veridicităţii („validitatea" şi „contravaliditatea judecăţii sintetice, potrivit terminologiei logiştilor). În literatură, unde domină funcţia estetică, problema veridicităţii nu are aceeaşi importanţă; aici enunţul nu trimite la o reali-

tate care formează tema lui actuală, ci la ansamblul realităților, la univers ca totalitate sau — mai exact — la întreaga experiență de viață a autorului, eventual a receptorului. Incompatibilitatea dintre „orientarea spre expresie" din estetică și conceptul similar din logică este astfel demonstrată în două direcții : nu numai în raport cu conceptul de limbă, ci și în raport cu însuși conceptul de „orientare".

După această digresiune să ne întoarcem la limbajul poetic. Faptul că exprimarea poetică are drept obiectiv expresia însăși nu absolvă limbajul poetic de misiunea sa practică : tocmai datorită „gratuității" sale estetice, limbajul poetic este mai apt decît orice alt limbaj să învioreze permanent relația dintre om și limbă și dintre limbă și realitate, să dezvăluie mereu și în chip nou structura lăuntrică a semnului lingvistic și să demonstreze noi posibilități de folosire a lui. Funcția estetică nici nu domină total limbajul poetic : e vorba de o permanentă ciocnire și tensiune dintre finalitatea interioară și comunicare, astfel încît limbajul poetic, deși prin finalitatea lui se opune celorlalte limbaje funcționale, nu este despărțit de ele printr-o frontieră de netrecut. Dealtfel, el dispune de puține mijloace lingvistice proprii ; este vorba de așa-zisele „poetisme", care sînt de cele mai multe ori de factură lexicală, dar și morfologică sau sintactică. Limbajul poetic se alimentează în cea mai mare parte din rezervorul diferitelor straturi ale limbii, preluînd adeseori chiar și modalități de exprimare foarte specifice, care circulă în mod normal doar într-un singur strat al limbii. Datorită acestei situații speciale, limbajul poetic se detașează de celelalte straturi ale limbii — fiecare dintre ele folosind, de regulă, mijloace proprii, în afară de bunurile limbii comune — dar în același timp se și apropie de ele, deoarece constituie o verigă care leagă aceste straturi contribuind la interferarea lor.

Există însă printre limbile funcționale una de care limbajul poetic este mai strîns legat decît de rest : este

vorba de limba literară. Literatura şi, se înţelege, limbajul poetic pot exista şi în limbi naţionale care nu cunosc forme literare culte sau în structuri lingvistice independente de limba literară. Aşa stau lucrurile în literatura populară. În schimb, în literatura aşa-zis „cultă", legătura dintre limbajul poetic şi limba literară este atît de strînsă, încît în dicţionarele şi gramaticile care codifică limba literară se citează adesea spre exemplificare modele din opere literare. De ce natură este această relaţie?

Se consideră adesea că limbajul poetic este o variantă a limbii literare, care se călăuzeşte după legile generale ale acestei structuri superioare. Aşa concep relaţia dintre cele două limbi mai ales puriştii, care vor să curăţe limba literară de elementele alogene, adică nu numai de elementele străine, ci şi de cele indigene neliterare, care vin în contradicţie cu normele limbii literare. Cînd puriştii încearcă să facă acelaşi lucru cu limbajul poetic, cea mai mare parte a procedeelor literare devin în ochii lor un atentat arbitrar la „puritatea" limbii şi asta tocmai din pricină că literatura nu se limitează numai la o anumită zonă a limbii. În această atitudine aflăm punctul de plecare al conflictelor dintre poeţi şi puriştii, lupta fiind angajată fie pentru libertatea creaţiei, fie, dimpotrivă, pentru îngrădirea ei; nu e mult de cînd şi la noi am asistat la o campanie a unora contra celorlalţi. Deosebirea dintre limbajul poetic şi limba literară este deci evidentă. Aceasta nu le împiedică totuşi să se afle într-o strînsă legătură, care constă în faptul că pînă şi în perioadele cînd literatura încalcă radical normele acceptate, limba literară constituie fundalul indispensabil pentru a percepe limba operelor literare. Căci tocmai *abaterile* de la uzul limbii literare sînt apreciate în literatură ca procedee artistice. Lucrul acesta nu e de loc valabil pentru nici un alt strat al limbii, nici chiar pentru acel strat din care se alimentează masiv opera literară într-o situaţie concretă. Aşa, de pildă, poeziile scrise în argot sau dialect, în măsura în care

fac parte din literatura „cultă", au ca fundal limba literară, chiar dacă încalcă radical normele ei. În ceea ce privește limbajul poetic, relația lui intimă cu limba literară se reflectă în influența pe care o exercită asupra evoluției normei literare. Această influență nu trebuie înțeleasă în mod unilateral, în sensul că tot ce se creează în literatură sub aspect lingvistic ar trece imediat și automat în norma literară. Mai ales neologismele, cele mai pregnante inovații în literatură, se încetățenesc destul de rar în limba literară. În schimb, foarte eficientă este acțiunea limbajului poetic asupra structurii enunțului lingvistic — în sensul că literatura furnizează limbii literare noi relații între cuvinte, noi tipuri de construcții sintactice etc. Dealtfel, influența limbajului poetic asupra limbii literare diferă de la o epocă la alta. La noi, în literatura cehă, influența cea mai puternică s-a exercitat în perioada Iluminismului, cînd s-a remodelat în mod programatic întreaga structură a limbii literare. Caracteristic este însuși faptul că această refacere a fost începută cu traducerile poetice ale lui Jungmann. Cu toate conexiunile dintre ele, limbajul poetic și limba literară au o evoluție independentă și legile lor proprii: ceea ce ar constitui pentru limba literară o revoluție, în literatură nu este decît un simplu procedeu artistic și invers, o anumită formă stilistică, ce pare foarte deosebită din punctul de vedere al literaturii, ar putea să fie, privită din perspectiva limbii literare contemporane, un fenomen absolut firesc. O demonstrație în acest sens ne-a oferit B. Havránek în studiul său asupra limbii lui K. H. Mácha (cf. volumul *Torso a tajemství Máchova díla*, Praga, 1938, studiul *Jazyk Máchův* [*Limba lui Mácha*]).

Am clarificat mai sus problema locului limbajului poetic în cadrul sistemului limbii. Mai departe vom analiza limbajul poetic din alt punct de vedere, încercînd să vedem care este locul său în interiorul operei literare. Ce reprezintă limba în literatură? Limba constituie pentru literatură *materialul*, așa cum este în sculptură

metalul şi piatra, în pictură culoarea şi spaţiul imaginii etc. La fel cu aceste materiale limba vine în opera literară din afară, ca fenomen perceptibil prin simţuri, pentru a deveni purtătoarea structurii imateriale a operei artistice. La fel cu ele, încorporată în opera literară, limba suferă prefaceri. Cu toate acestea, există o deosebire importantă între limbă şi materialele de care se folosesc celelalte arte. Piatra, metalul, colorantul intră în opera de artă ca simple fenomene „naturale", dobîndind abia după încorporarea lor însuşiri semiotice; cu alte cuvinte, abia ulterior ele ajung să „însemne" ceva. Or, limba este semn prin chiar natura sa; chiar şi fenomenul natural care stă la baza ei — vocea omenească — iese din aparatul fonator gata modelat în acest scop. Prin caracterul său semiotic, doar materialul muzicii se aseamănă cu limba ca material artistic; tonul, care nu este nici el un simplu sunet natural, ci numai o parte a sistemului tonal, nu poate fi înţeles decît în această calitate. Şi tonul muzical este, într-o anumită măsură, independent faţă de realizarea sa sonoră: muzicienii cu o pregătire de specialitate pot citi o partitură în gînd, la fel cum citeşte cineva o carte. Dar spre deosebire de limbă, tonul aproape că nu există decît în muzică. Natura nu cunoaşte tonuri, excepţiile fiind aici cu totul neînsemnate (sunetul pe care îl produc dunele cînd se prăbuşesc este aproape unicul caz de ton în natură care se dă ca exemplu), iar în sfera activităţii umane ele apar doar periferic, la periferia muzicii şi în strînsă legătură cu muzica; aşa sînt, de pildă, sunetele de goarnă. Din această cauză tonul nu este înglobat în practica vieţii ca atare şi nu are un sens anume: „semnificaţia" melodiei rămîne o simplă intenţie fără o calitate precisă, capabilă să cuprindă o cantitate aproape nelimitată de semnificaţii concrete. Dimpotrivă, limbajul există şi acţionează dincolo de limitele literaturii ca cel mai important sistem de semne, ca semn *katexochen*; cu ajutorul lui se realizează convieţuirea umană şi se reglementează raporturile omului cu realitatea şi societatea.

În comparație cu materialele sculpturii și ale picturii, limba are deci în plus însușiri semiotice, din care derivă independența ei relativă față de percepția senzorială: din această cauză, literatura nu se adresează direct nici unuia din simțurile noastre (dacă facem abstracție de realizarea ei sonoră care intră în preocupările unui alt domeniu al artelor, și anume recitarea), ci indirect tuturor. În comparație cu materialul muzicii, limba are în plus o existență și o sferă de acțiune chiar dincolo de limitele artei; acestui fapt îi datorează limba precizia sa semantică și încorporarea sa în corelațiile vieții omenești cotidiene. Subliniind însă avantajele limbii ca material artistic, nu trebuie să uităm nici de fața cealaltă a lucrurilor, de dezavantaje. Cel mai important dezavantaj rezultă din aceea că opera literară, sprijinindu-se pe limbă, adică pe un fenomen care suferă schimbări în evoluția sa istorică, comportă schimbări și după ce a fost definitivată, modificîndu-se mai ușor decît operele din alt domeniu al artei. Evoluția ulterioară a limbii poate aduce prejudicii sau poate chiar descompune total structura unei opere literare: ceea ce era eficient din punct de vedere estetic în intenția scriitorului, poate cu timpul să-și piardă eficiența și, dimpotrivă, pot dobîndi eficiență estetică elemente care în intenția scriitorului nu aveau această calitate.

Primul caz apare atunci cînd modificările intenționate la care este supus un anume fenomen de limbă intră în uzul comun; al doilea caz, atunci cînd ceea ce era uz comun în vremea scriitorului a devenit ceva neobișnuit ca urmare a modificării modului de a percepe limba. Un alt dezavantaj al limbii ca material artistic este osîndirea operei literare la o circulație restrînsă, limitată la o anumită comunitate lingvistică: pentru cei ce nu cunosc limba, opera literară scrisă în această limbă nu există. Chiar și pentru cei care o cunosc, dar nu ca limbă maternă, opera literară le este accesibilă doar parțial și imperfect: ei nu stăpînesc toată bogăția de asociații prin care cuvintele și formele unei limbi

date se leagă între ele şi totodată se leagă de real. Cu cît este mai pregnant rolul aspectului lingvistic într-o operă literară, cu atît mai puternic este legată această operă de limba naţională respectivă; de aci provin dificultăţile de traducere sau chiar imposibilitatea de a traduce unele opere literare, în special lirice.

Limbajul poetic este deci — ca dealtfel toate limbajele funcţionale — înglobat în sistemul unei *anumite* limbi naţionale. Această împrejurare are consecinţe care, în pofida aparenţelor de certitudine, pînă de curînd n-au fost clare nici teoreticienilor, nici istoricilor literaturii. Este vorba de faptul că un anumit procedeu poetic, folosit în mai multe limbi, îmbracă sub influenţa naturii diferite a acestor limbi înfăţişări absolut diferite. Aşa, de exemplu, acelaşi model metric, realizat în diferite limbi, poate să folosească în mod diferit materialul lingvistic şi să provoace impresii diferite.

Cercetările din ultimii ani ne-au furnizat o mulţime de exemple, aici însă ne vom mulţumi să citǎm doar unul singur, preluat din lucrarea lui Jakobson *Versificaţia cehă* (Praga, 1926, p. 52 şi urm.): A. V. Jung a tradus textual tetrapodul trohaic al lui Puşkin „Buria mgloiu nebo kroiet"* prin „Bouře mlhou nebe kryje"; cu toate acestea, versiunea cehă diferă profund de cea rusă în primul rînd prin cantitate (în limba rusă cantitatea face parte din accent, în cehă fiind separată); în al doilea rînd, prin coincidenţa perfectă între cuvinte şi picioare în acest vers, care este foarte obişnuită în cehă, unde accentul cade pe prima silabă a cuvîntului, pe cînd în rusă — ca urmare a accentului liber — este relativ rară, motiv pentru care versul respectiv are un efect onomatopeic. Şi în alte cazuri se poate constata aceeaşi dependenţă a expresiei poetice de natura unui sistem lingvistic dat; tocmai de aceea curente literare care au avut o răspîndire în toată Europa, cum sînt simbolismul, futurismul etc., deşi au postulate identice,

* Furtuna acoperă cerul cu ceaţă.

ajung, în contexte lingvistice diferite, la rezultate sensibil diferite. Simbolismul ceh este în esență un alt fenomen și are alt sens în evoluția literaturii cehe decît simbolismul francez în Franța sau cel rus în Rusia, cu toate că părerile simboliștilor din toate țările sînt foarte asemănătoare. În felul acesta ne putem explica de ce evoluția literaturii europene în secolele al XIX-lea și al XX-lea, epoci de intense contacte internaționale, se distinge printr-o mai mare varietate decît evoluția picturii sau a arhitecturii în aceeași perioadă.

II. Evoluția limbajului poetic, diferențierea pe genuri, perfectibilitatea lui

Fiind strîns legat pe de o parte de destinele limbii naționale, pe de altă parte de evoluția literaturii naționale și universale, limbajul poetic nu poate dăinui în mijlocul acestei duble mișcări fără a se modifica; dealtfel, transformarea permanentă a limbajului poetic rezultă în mod inerent din funcția estetică pe care o îndeplinește. Efectul estetic al oricărui procedeu dispare după o anumită vreme, ca urmare a automatizării, cu alte cuvinte a banalizării și generalizării. În ce constă evoluția limbajului poetic? Evoluția limbajului poetic înseamnă modificarea neîncetată a modalității de folosire a mijloacelor lingvistice puse la dispoziție de întregul arsenal al limbii naționale respective. Schimbările au loc deseori foarte rapid: nici măcar creația unei singure generații nu este uniformă pe tot parcursul ei în ceea ce privește limba, iar uneori putem observa chiar la același scriitor modificări de la o operă la alta. Cît de mult s-a schimbat, într-o perioadă foarte scurtă, limbajul poetic la Vladislav Vančuva! Cu toate că fundamentul structurii propoziției a rămas la acest scriitor limbajul biblic, este o deosebire esențială între fraza lui din *Pekař Marhoul* [*Brutarul Marhoul*] sau

Poslední soud [*Judecata de apoi*] — pline de mişcări semantice de factură dadaistă — şi fraza monumentală din ultima lui carte *Obrazy z dějin národa českého* [*Imagini din istoria poporului ceh*].

Atît în raport cu stadiul precedent cît şi în raport cu norma literară, înnoirea limbajului poetic apare ca o violentare a limbii, motiv pentru care se vorbeşte despre caracterul *deformant* al limbajului poetic. Expresia aceasta, deşi sugestivă, trebuie folosită cu prudenţă; căci numai în cazul unor şcoli anumite şi numai în anumite etape se poate vorbi de violenţe *evidente* care îşi propun să lichideze sau, cel puţin, să îndulcească normele expresiei poetice anterioare sau normele unui limbaj comun de comunicare. Alteori abaterile de la tradiţia poetică sînt mai puţin sensibile, astfel încît se poate vorbi mai degrabă de o utilizare specială a mijloacelor de expresie cunoscute. În anumite perioade (şi în cadrul unor anumite genuri) este posibil, de asemenea, să se ajungă la o însemnată apropiere între limba poetică şi cea literară, astfel că impresia de deviere a limbii poetice de la norma literară dispare aproape total, iar genurile literare se situează în imediata apropiere a formelor de comunicare prin scris. Un asemenea fenomen are loc mai ales atunci cînd cele două părţi vin una în întîmpinarea celeilalte, atunci cînd şi literatura de comunicare acceptă o coloratură estetică. O asemenea situaţie se întîlneşte în perioadele clasiciste şi este o năzuinţă perpetuă a teoreticienilor care întruchipează gusturile clasiciste. Dar nici una dintre stările amintite — nici depărtarea maximă dintre limba literară şi limba poetică, nici apropierea lor extremă, precum nici calea de mijloc, nu constituie un ideal durabil, fiindcă limbajul poetic este într-o permanentă prefacere.

Care este însă esenţa acestor schimbări? Esenţa lor constă în faptul că ansamblul elementelor lingvistice se transformă necontenit în funcţie de efectul estetic al întregului enunţ. De fiecare dată un alt element este preponderent şi în felul acesta se modifică modul de grupare al tuturor celorlalte, deoarece toate elementele componente

ale operei literare sînt legate între ele prin raporturi multiple ce se întreţes în structura operei literare. De îndată ce unul dintre aceste elemente ocupă locul principal, el atrage în sfera sa elementele care îi sînt mai apropiate, iar pe altele le împinge spre periferie. Să presupunem, de exemplu, că rolul hotărîtor îl are intonaţia. Ea ajunge într-o poziţie principală prin absorbţie într-o linie continuă, capabilă să poarte spaţiile masive ale sensului. În acest caz, tot ce ar sta în calea acestei cursivităţi trece pe planul al doilea : articularea acută şi distinctă a sunetelor, intensitatea accentului şi, odată cu aceasta, autonomia acustică a cuvîntului, segmentarea distinctă a propoziţiei cu ajutorul accentelor şi a pauzelor ; toate astea îşi pierd contururile clare şi se topesc într-o singură unduire catifelată (vezi în acest sens efectul produs de versurile lui Vrchlický sau Nezval). Totodată, influenţa acestei deplasări se remarcă şi în sfera semantică : poetul evită cuvintele cu un sens precis delimitat, alegînd expresii bogate sub raportul asociaţiilor secundare ideatice şi afective. Şi structura propoziţiei se subordonează cursivităţii caracteristice liniei intonaţionale : nu va mai acumula propoziţii subordonate, va atenua contradicţia dintre principale şi subordonate, care necesită modificări bruşte ale altitudinii tonului ; propoziţiile principale se aliniază una după alta fără delimitări distincte sintactice şi semantice, contopindu-se adesea în forme sintactice nedefinite. Am putea descoperi în cele din urmă influenţa intonaţiei şi asupra modului de dezvoltare a temei, asupra compoziţiei ; în poeziile lirice mai scurte intonaţia devine cîteodată cauza segmentării tematice. Constatăm astfel în ce fel, sub influenţa unui singur element, se pune în mişcare structura enunţului lingvistic în toată complexitatea sa şi cum, ca urmare, expresia poetului se deosebeşte de modul curent de exprimare. Dacă odată cu schimbarea curentului literar are loc şi schimbarea elementului predominant, se produce o nouă transformare care îndepărtează limbajul poetic atît de stadiul precedent, cît şi de norma lingvistică curentă. Schema simplă, pe care am schiţat-o

aici, are avantajele şi dezavantajele oricărei scheme: pe de o parte, explică în mod sugestiv modul în care au loc modificările în limbajul poetic, dar, pe de altă parte, nu poate reda întreaga complexitate şi varietate a fenomenului, pe care, dacă am vrea să le dezvăluim, nu ne-ar rămîne altceva de făcut decît să parcurgem cel puţin o etapă din evoluţia concretă a literaturii. Dar aceasta ar depăşi cadrul consideraţiilor de principiu pe care ne-am propus să le înfăţişăm aici.

Am mai dori să menţionăm că atunci cînd spunem: „limbaj poetic", comitem prin această denumire o abstractizare schematizantă. Căci nu numai de la naţiune la naţiune, ci chiar în cadrul unei literaturi naţionale anume există, de fapt, o întreagă serie de limbaje poetice. Fiecare gen literar reprezintă o structură lingvistică într-o anumită măsură sieşi suficientă. Uneori, diferenţierea genurilor sub raportul limbii este reliefată şi prin folosirea unor dialecte diferite, aşa cum se întîmplă în literatura elină. Cele trei genuri literare, epica, lirica şi dramaturgia, se deosebesc între ele ca limbă. Spre deosebire de celelalte două, dramaturgia este o artă a dialogului, în timp ce epica şi lirica sînt structuri monologice; chiar şi această deosebire atrage după sine mijloace lingvistice şi modalităţi de folosire diferite ca factură. Despre lirică se spune că ar fi o literatură „lingvistică" şi este evident că liricii i se datorează în primul rînd dezvoltarea limbajului poetic. Fermentul principal este aici ritmul, care pune într-o permanentă mişcare constituenţii lingvistici ai poeziei. Toate elementele constitutive lingvistice (dar şi cele extralingvistice) se află într-un anume raport faţă de schemele ritmice: aşa, de pildă, eufonia este de-a dreptul suspendată de aceste scheme (vezi poemul *Máj* de K. H. Mácha), intonaţia evoluează paralel sau în contradicţie cu segmentarea poeziei în versuri şi cu segmentarea interioară a versului cu ajutorul pauzelor ritmice; alegerea cuvintelor se face sub imperativul schemei metrice (troheul ceh dă întîietate cuvintelor cu număr par de silabe, mai ales celor compuse din două silabe; structura sintactică şi semantică

a propoziției poate să se subordoneze sau să se îndepărteze de segmentarea ritmică a versurilor. Or, toate acestea înseamnă foarte mult sub aspectul limbii : ce victorie a înregistrat versul ceh atunci cînd cei din cercul „Lumir" și mai ales Jaroslav Vrchlický au eliminat congruența, pînă în acel moment uzuală, dintre sfîrșitul versului și sfîrșitul propoziției : cantilenele monumentale ale versului liber, creat de O. Březina numai cu o generație mai tîrziu, au fost pregătite de inovațiile acestei generații în materie de ritm și totodată de limbă. Ritmul și lirica alcătuiesc inerent o pereche, și ele călăuzesc într-o măsură considerabilă destinele întregului limbaj poetic, inclusiv pe cel al prozei epice și al dramaturgiei. De asemenea, și limbajul epic are trăsăturile sale specifice, ce rezultă din funcțiile pe care le îndeplinește. În primul rînd, el intră într-o relație strînsă cu tema care pune obstacole în calea gratuității lingvistice ; iată de ce expresia epică se situează la limita dintre limbajul poetic și cel de comunicare, avînd adesea aparența de simplu instrument. Dar și în cazurile limită, atitudinea poetului epic față de cuvînt se deosebește de atitudinea unui vorbitor care nu vrea să facă decît o simplă comunicare. Poetul se gîndește întotdeauna „la propoziții, care trebuie să aibă un specific al lor, un stil, un mod de corelare și ordonare, la cuvinte și la bogăția lor, la savoarea sau anemia lor, la uzura lor, la toate cursele pe care i le întinde materialul cu care lucrează" (M. Majerová, *Pohled do dílny* [*Privire în atelier*], Praga, 1929, p. 13). Elementul central în limbajul epic este propoziția, punte de legătură între limbă și temă, cea mai mică unitate semantică dinamică (care se realizează în timp), un model la o scară redusă al întregii structuri semantice din opera literară. Din această cauză, dezvoltarea epicii este corelată cu dezvoltarea propoziției ; în acest fel și epica este integrată în dezvoltarea limbajului poetic : ea preia cuceririle lingvistice ale liricii și mijlocește proliferarea lor în limbajul de comunicare.

Dar să ne oprim aici cu observațiile asupra modului de folosire a limbii în genurile literare. Ne mai rămîne să

răspundem la o întrebare, şi anume dacă se poate vorbi de perfecţionarea evolutivă a limbajului poetic. Dacă cel care îşi pune această întrebare are în vedere o perfecţionare absolută, un element dobîndit care nu mai suferă schimbări, îi vom răspunde că fiecare epocă şi fiecare stare a structurii poetice are alte criterii de apreciere a perfecţiunii artistice a limbajului : limba literaturii cehe vechi nu este, sub aspect artistic, mai puţin desăvîrşită decît limbajul poetic din zilele noastre, deşi este cu şase sute de ani mai veche. Totuşi este posibilă o altfel de perfecţionare a expresiei poetice, o perfecţionare virtuală, care constă în capacitatea unei anumite limbi naţionale de-a face faţă sarcinilor pe care le pun curentele literare generale sau condiţiile imanente de dezvoltare. Această capacitate creşte pe măsură ce se acumulează sarcini rezolvate. Deşi o situaţie nu se repetă de două ori în aceeaşi linie evolutivă, totuşi analogiile sînt destul de frecvente ; or, aici experienţa mai veche ajută la găsirea unor soluţii noi de utilizare a instrumentelor limbii, dar, evident, nu mergînd pe o cale simplă şi comodă, ci adoptînd rezolvări complexe. Perfecţionarea virtuală nu ne îndeamnă deci la imitarea mecanică a modelelor, ci la ridicarea nivelului în privinţa obiectivelor propuse şi a soluţiilor date.

Literatura cehă, începînd cu Iluminismul, care a inaugurat o epocă de constituire a unei noi tradiţii literare, ne oferă multe exemple interesante de perfecţionare în acest sens. Să confruntăm poezia în perioada „Lumír"-ului cu cea a şcolii lui Puchmajer. Aceste două şcoli poetice sînt reciproc legate printr-o mare asemănare a ritmului folosit : una înainte de slăbirea relaţiei dintre baza prozodică şi metru, efectuată de romantici, iar cealaltă după lichidarea totală a acestei relaţii tind spre o realizare pe cît posibil exactă a metrului cu ajutorul materialului lingvistic. Dar realizarea exactă a metrului atrage după sine o monotonie ritmică pe care cei din şcoala lui Puchmajer au încercat în diverse chipuri, dar fără succes, să o îndepărteze, în timp ce cei din cercul „Lumír", cu aproape un secol mai tîrziu, urmărind acelaşi scop, au găsit un

mijloc eficient: intonația, care înlătură toate obstacolele, împingînd ritmul într-un plan secund în impresia globală. Aici nu poate fi vorba decît de perfecționare, mai ales dacă avem în vedere că și cei din școala lui Puchmajer au întrezărit vag o asemenea soluție (P. J. Šafárik). De îndată ce versul ceh s-a deprins cu intonația, această componentă a limbii a devenit din ce în ce mai frecvent obiect de actualizări estetice. Dar folosirea ei a suferit modificări. Dacă cei de la „Lumír" aveau nevoie pentru evidențierea intonației de violențe asupra sintaxei și asupra structurii silabice a cuvîntului (a se vedea prescurtările folosite de aceștia: *slední* [*cel din urmă*], *hled** [privire]), în cadrul școlilor care le-au succedat, linia intonațională continuă a fost obținută cu o cheltuială mult mai mică de mijloace, pînă la urmă și fără nici o răsturnare sintactică (traducerile lui Karel Čapek, poeziile lui V. Nezval). Nu avem, deci, nici un motiv de a tăgădui posibilitatea de perfecționare a limbajului poetic pe parcursul evoluției sale, considerînd această perfecționare ca pe un factor dinamic.

III. Latura acustică a limbajului poetic

Să parcurgem acum ansamblul de componente ale sistemului limbii pentru a vedea care este aportul fiecăreia dintre ele la structura operei literare. În primul rînd trebuie să notăm că, în concordanță cu structura semnului lingvistic, aceste componente se împart în două grupe. Prima grupă le însumează pe acelea care pot deveni, deși nu în mod obligatoriu și necondiționat, fenomene perceptibile prin simțuri; din acest motiv ele constituie „realități" în care se întrupează semnificația imaterială a semnului lingvistic. Saussure, căruia îi revine meritul de a fi distins laturile fundamentale ale semnului lingvistic, le-a denumit *signifiant*; noi ne vom mulțumi însă cu denumirea curentă, deși nu tocmai exactă, de „componente acustice"

* Forma obișnuită: poslední, pohled.

(termenul exact, „componente fonologice", nu epuizează întreaga problematică a aspectului sonor al limbajului poetic, care cuprinde şi elemente ce nu ţin de sistemul fonologic, cum este timbrul). Cea de a doua grupă cuprinde componente lipsite pînă şi de o perceptibilitate senzorială potenţială : e vorba de componentele semantice în sensul larg al cuvîntului, deci inclusiv de cele gramaticale; în terminologia lui Saussure sînt numite *signifié*. Această divizare nu înseamnă însă o negare a unităţii de esenţă a semnului lingvistic; unitatea lui este dovedită şi de faptul că nici una dintre cele două grupe nu este total lipsită de calităţile caracteristice pentru grupa cealaltă. Componentele „sonore" nu sînt numai un simplu exponent, senzorial perceptibil, al semnificaţiei, ci au şi ele caracter semantic; de aceea, nu încetează să existe nici atunci cînd nu se realizează sonor sau altfel (optic), cum se întîmplă în cazul vorbirii „în gînd". Ele sînt în primul rînd părţi ale semnului lingvistic şi abia după aceea fenomen acustic; fără a mai vorbi de faptul că pot dobîndi şi sensuri absolut concrete, ca în cazul onomatopeii, cînd şi sunetele nelingvistice „semnifică". Şi invers : nici componentele semantice, cu toate că nu pot deveni fenomene senzorial perceptibile, nu sînt întru totul lipsite de legătură cu realitatea; însăşi menirea semnificaţiei rezidă în a indica o realitate pe care o are în vedere. Cu alte cuvinte, în raport cu realitatea, semnul lingvistic este simetric : latura sonoră porneşte de la realitate, latura semantică se îndreaptă către realitate, deşi numai prin intermediul fenomenelor psihice (reprezentări, sentimente, mişcări libere incitate de vorbire).

Dezvăluirea bazelor structurii interne a semnului lingvistic, datorată lui Saussure, a făcut posibilă distincţia dintre semnul lingvistic şi simplele „lucruri" acustice (sunetele naturale etc.), inclusiv procesele psihice. În acest fel, s-au deschis căi noi nu numai în lingvistică, ci şi — pe viitor — în teoria literară. În primul rînd, studiul poeziei nu se mai izbeşte de ideea că opera poetică depinde direct de realizarea ei acustică; a căzut astfel afirmaţia că o operă literară trăieşte numai atunci cînd este citită

cu glas tare, afirmaţie neadevărată, fiindcă există poeţi (nu numai cititori), care poartă în minte opera scrisă, şi nu citită cu glas tare. De asemenea, şi-au pierdut sensul ideile despre expresivitatea onomatopeică şi afectivă categorică a anumitor sunete. Pe de altă parte, s-au deschis porţi spre studierea naturii semiotice a operei literare atît în totalitatea ei cît şi în părţile componente : opera literară a fost smulsă dintr-o exagerată şi unilaterală relaţie cu realitatea, pe care o exprimă prin conţinut, precum şi dintr-o dependenţă unilaterală faţă de procesele psihice ale autorului şi cititorului. Ca urmare, atenţia a fost captată de structura internă, dar fără ca această structură să fie smulsă — şi asta tot ca urmare a naturii sale semiotice — din relaţia cu fenomenele înconjurătoare. Totodată a devenit clar că opera literară poate numai să „semnifice" polisemantic fenomenele cu care vine în contact (poetul, cititorul, realitatea socială etc.), nefiind rezultatul mecanic, obligatoriu şi unilateral al vreunuia dintre ele. Aşa, de pildă, aceeaşi stare a structurii poetice poate să „semnifice" în diverse medii diverse stări ale organizării sociale. După modelul procesului lingvistic, creaţia literară a fost concepută ca o confruntare între autor şi receptor, şi nu ca un mod de autoexprimare de nimic îngrădită a autorului sau, dimpotrivă, ca o reacţie automată la comanda socială. Din capitolele care urmează va reieşi, sper, şi o altă influenţă a lingvisticii moderne asupra poeticii : anume că lingvistica a furnizat un model de analiză structurală pentru opera literară, nu numai pentru latura ei verbală. Firește, actul lui Saussure are doar însemnătate de iniţiativă, deşi genială; de abia puternica dezvoltare ulterioară a lingvisticii, din impulsul lui Saussure, a dezvăluit în amănunt şi continuă să dezvăluie din ce în ce mai amănunţit structura semnului lingvistic. De asemenea, numai această dezvoltare ulterioară a permis aplicarea metodelor lingvisticii la problemele de poetică.

Să trecem acum la prima dintre cele două mari grupe de componente ale operei literare, la *aspectul acustic*. Din cele ce am spus rezultă deslușit că nu trebuie să confundăm

acest aspect cu realizarea acustică a textului literar; O. Zich a făcut deosebirea între calităţile sonore ce aparţin textului şi cele ce ţin de opţiunile recitatorului (O. Zich, *O typech básnických*, [Despre tipurile poetice] Praga, 1937); numai primele dintre ele formează adevăratul aspect „sonor" al operei literare. Dar să nu credem, aşa cum tot Zich a arătat, că există o graniţă precisă între componentele „acustice" cuprinse în operă şi cele care nu depind de text: oricare dintre aceste componente este, într-o măsură mai mică sau mai mare, dată de text, după cum este, totodată, mai mult sau mai puţin independentă de acest text.

Caracterizarea aspectului sonor al limbii poetice a fost, de asemeni, posibilă ca urmare a cercetărilor fonologice, care au ca obiect însuşirile acustice ale limbii, „relevante" din punct de vedere lingvistic, adică cele ce formează parte integrantă din sistemul limbii. Trebuie să menţionăm însă că nu toate însuşirile textului literar, independente de realizarea acustică, sînt fonologice în sensul riguros al cuvîntului, considerînd ca obiect al fonologiei efectiv numai aspectul acustic al *sistemului* limbii (*langue*); multe din însuşirile acustice de care se interesează teoria limbajului poetic aparţin unei sfere de norme mai puţin abstracte decît sînt legile „limbii" în sens de sistem abstract, adică sferei aşa-zisei „vorbiri" (*parole*). Aşa de pildă, cum am mai spus, nu ţine de fonologie timbrul, adică coloratura vocii; la unii poeţi textul predetermină masiv modificările coloritului vocii; în acest caz, timbrul devine parte din structura literară şi trebuie să constituie obiect de cercetare poetică.

Să examinăm acum, firește doar pe scurt, posibilităţile de utilizare literară a diverselor componente acustice ale limbii, care sînt următoarele: sunetele enunţului lingvistic, intonaţia, forţa expiratorie, timbrul şi ritmul. Cum am spus, fiecare dintre aceste componente sînt predeterminate, în mod diferit, de text. Aşa, de exemplu, sunetele sînt date integral de text şi doar însuşirile secundare de articulaţie mai pot fi în puterea recitatorului; intonaţia şi forţa expiratorie sînt dirijate de text în mai mică măsură;

textul influențează într-o măsură și mai mică timbrul și tempoul. Trebuie adăugat că recitatorul poate (de exemplu, în modul cum lucrează cu intonația) să opereze liber cu aceste componente, întrecînd măsura dată de text, dar cu prețul unei proaste realizări a textului și chiar a „barierelor" vocale fiziologice. (vezi Sievers, *Ziele u. Wege der Schallanalyse* [*Țelurile și căile analizei acustice*], Heidelberg, 1924). Cînd vorbim de predeterminarea realizării acustice de către text, avem în vedere o citire adecvată, nedeformată vocal, conformă exigențelor textului.

În ordine, prima dintre componentele acustice este formată din structura fonică și succesiunea fonică. Prin structură fonică înțelegem reprezentarea relativă a diferitelor sunete date de sistemul fonologic al limbii naționale în care este scris textul; această reprezentare poate diferi de la text la text, și nu numai în textele literare, putînd diferi și de media caracteristică pentru limba respectivă. În literatură aceste abateri trebuie apreciate ca factor de efect estetic, chiar dacă selecția sunetelor se face fără intenția autorului; ca în orice altă sferă a artei, și aici este valabil adevărul că intenția estetică nu presupune în mod obligatoriu o activitate conștientă. Pentru a putea caracteriza structura fonică, este necesar să se compare statistica sunetelor din textul dat cu frecvența medie a diferitelor sunete în limba respectivă. În cazul textelor mai lungi ne putem pune întrebarea dacă structura fonică este identică pe toată întinderea textului sau este schimbătoare. Despre influența structurii fonice asupra structurii artistice a operei tratează cartea lui A. Artiușkov, Звук и стих, [*Sunet și vers*], Petersburg, 1923.

Alături de structura fonică și chiar mai evident decît ea, un alt factor de efect estetic în opera literară este succesiunea fonică. Prin aranjarea intenționlă a sunetelor într-un anume fel se obține efectul acustic numit *eufonie*. Astăzi apare cît se poate de clar că efectul estetic al sunetelor își are obîrșia în modul în care sînt aranjate pentru a atrage atenția asupra lor, valoarea semantică adăugîndu-se ceva mai tîrziu ca urmare a contactului schemei

eufonice cu conţinutul; de aceea, eufonia este nu numai variată ca formă (onomatopeea, expresivitatea afectivă şi imagistică), ci şi polisemantică: nu se poate niciodată afirma că un grup sau altul de sunete, un sunet sau altul, ar exprima în mod obligatoriu şi de la sine o realitate acustică, o imagine optică sau de altă natură, eventual un sentiment, a căror imitaţie, reflectare sau expresie ar fi în cazul dat. Sunetele, luate în parte, sînt în sine semantic indiferente: fiecare dintre ele este capabil să exprime şi foneme, imagini sau sentimente opuse. Organizarea eufonică a succesiunii sunetelor se face de cele mai multe ori prin repetarea aceluiaşi sunet sau a unui grup de sunete în aceeaşi ordine sau într-o ordine întrucîtva modificată. Se exploatează astfel relaţiile calitative dintre sunete diferite; astfel, de exemplu vocalele sînt dispuse în ordine după înălţimea tonurilor lor superioare (în cehă scara: u, o, a, e, i), sau sînt opuse una alteia în aşa fel încît să iasă în evidenţă opoziţia de înălţime dintre ele (u—i). În limba cehă, se numără printre factorii eufonici şi cantitatea vocalelor; intenţionalitatea eufonică în ce priveşte folosirea cantităţilor se manifestă în utilizarea frecventă, fenomen care poate fi studiat statistic, fie în aglomerarea vocalelor lungi în locuri frapante, cum sînt, de pildă, finalurile de versuri. Accentul cantitativ cu funcţie eufonică se realizează mai curînd sub forma unei anumite calităţi articulatorii decît ca durată în timp; el se impune atenţiei cititorului numai dacă diferenţa de durată dintre silaba lungă şi silaba scurtă devine baza ritmului poetic, aşa cum este în cazul prozodiei antice.

În toate cazurile amintite, eufonia mai are nevoie, de regulă, să se sprijine pe segmentarea ritmică, sintactică sau semantică a contextului: numai grupările de sunete concepute astfel ne apar ca intenţionale. Datorită repertoriului restrîns de sunete — în cehă sînt doar cinci vocale — acumulări accidentale de sunete sau de grupuri de sunete se produc şi în texte care nu sînt călăuzite de intenţii eufonice, sau nici măcar estetice, numai că, de obicei, astfel de acumulări fonice se sustrag atenţiei citi-

torului la fel ca o înşiruire întîmplătoare de cuvinte trohaice sau dactilice în proză. Reazemul cel mai frecvent şi cel mai de nădejde al eufoniei îl constituie segmentarea ritmică a versului; şi dimpotrivă, eufonia puternic accentuată într-o operă în versuri devine un important factor secundar al ritmului; a se vedea în acest sens *Máj* de Mácha, unde schemele eufonice reliefează nu numai versul ca unitate, ci chiar şi diviziunile interioare ale versului. Există şi cazuri de sisteme prozodice în care eufonia a dobîndit funcţia de factor ritmic fundamental: aşa este vechiul vers german aliterativ, „Stabreim". La limita dintre eufonie şi ritm poetic se află şi rima, precum şi fenomenele înrudite cu ea cum este asonanţa. Şi în cazul rimei predomină de cele mai multe ori funcţia ritmică faţă de cea eufonică, rima fiind semnalul încheierii versului ca unitate ritmică de bază. Eufonia, care este aparent cea mai exterioară componentă a textului poetic, poate, ca orice altă componentă, să devină dominantă structurală, adică un element care prin poziţia sa deosebită pune în mişcare celelalte componente şi reglementează măsura actualizării lor; aşa se întîmplă cu eufonia în *Máj* de Mácha.

De mai multe ori ne-am lovit de relaţia dintre sunete, succesiunea lor şi semnificaţie; era vorba de semnificaţia sau mai bine zis de iluzia semnificaţiei ce s-ar găsi chiar în sunete. Sunetele şi succesiunea lor pot însă deveni factor semantic şi în mod indirect, în calitate de mediatori de relaţii semantice, şi anume prin punerea în contact a unor cuvinte similare din punct de vedere acustic. Pe această funcţie a sunetelor se bazează unele figuri ca paracheza, aliteraţia şi parţial paronomazia; pe ea se sprijină de asemenea, unele jocuri de cuvinte, cum este calamburul, dar cazul cel mai tipic îl reprezintă rima. Alături de funcţia eufonică şi ritmică, rima mai are şi o menire semantică: de a dezvălui posibilităţile ascunse ale relaţiilor semantice dintre cuvinte. La această menire semantică s-a referit Baudelaire cînd a spus că „poetul care nu ştie cu precizie cîte rime posibile îi oferă fiecare cuvînt nu este în stare

să exprime nici cea mai neînsemnată idee" (Charles Baudelaire, *Oeuvres posthumes*, Paris, 1908, p. 17).

După sunet, unitatea lingvistică superioară este *silaba*; şi ea face parte în întregime tot din sfera „acustică" (fonologică), nefiind capabilă să exprime un sens; cuvintele monosilabice sînt altceva, sînt cuvinte şi nu silabe. Folosirea poetică a structurii silabice a cuvîntului se poate realiza în raport cu intonaţia, expiraţia, tempoul, ritmul şi semnificaţia; de aceea, folosirea acestei structuri este multilaterală şi studiul ei foarte important pentru poetică; la noi, baza acestui studiu a fost pusă de O. Zich (articolul *O rytmu české prózy* [*Despre ritm în proza cehă*], în „Živé slovo", I, pp. 66 — 78). Structura silabică a cuvintelor dobîndeşte importanţă pentru intonaţie în cazul cînd cuvintele cu un număr stabil de silabe servesc, în textele cu intonaţie actualizată, drept bază pentru cadenţele intonaţionale; în chip similar, în anumite texte, în care se foloseşte masiv expiraţia, silabele de o anumită lungime servesc ca bază pentru clauzule (despre clauzule vezi volumul lui F. Novotný, *Eurhytmie řecké a latinské prózy* [*Euritmia în proza greacă şi latină*], Praga, 1918 — 1921). Structura silabică influenţează tempoul prin aceea că abundenţa de cuvinte polisilabice încetineşte în mod obligatoriu rostirea, mai ales în limba cehă unde accentul nu prea puternic de pe prima silabă nu este în stare să compenseze lipsa de accent din celelalte silabe. În ce priveşte ritmul poetic, silaba poate deveni baza lui prozodică atunci cînd numărul de silabe defineşte versul ca unitate ritmică; versul astfel ritmat se numeşte silabic. Dar şi în sistemele riguros metrice silabei îi revine un rol ritmic important. Diferenţierea ritmică, care atenuează monotonia metrului, este determinată în aceste sisteme în special de structura silabică a materialului lexical; aşa, de pildă, cu totul altul este ritmul în versul trohaic atunci cînd se compune cu precădere din cuvinte tetrasilabice, decît atunci cînd se compune din cuvinte bisilabice. În fine, structura silabică a cuvintelor exercită influenţă şi asupra laturii semantice; această influenţă este posibilă ca urmare a

faptului că unele categorii semantice ale cuvintelor se caracterizează printr-un număr relativ stabil de silabe în cuvintele ce intră în aceste categorii. Aşa, de exemplu, substantivele verbale în limba cehă sînt frecvent polisilabice (*předvídání, kupování, odhadování, zakopávání* etc.) adverbele de timp şi de loc sînt adesea monosilabe (*zde, tu, tam, kam, kde, sem, teď, již, hned, dnes* etc.). Drept consecinţă, atunci cînd se foloseşte în text — de exemplu, din motive ritmice — un anumit tip de structuri silabice ale cuvintelor, se accentuează simultan şi categoria semantică în care cuvintele de acest tip sînt preponderente, şi invers, accentuarea unei categorii semantice poate exercita influenţă asupra ritmului prin mijlocirea structurii silabice. A se vedea în acest sens studiul nostru *Polákova Vznešenost přírody* [*„Măreţia naturii" de Polák*].

O altă componentă acustică a limbii este *intonaţia.* Prin acest termen lingvistica obişnuieşte să denumească fenomenele referitoare la înălţimea vocii. Este vorba pe de o parte de nivelele de înălţime a vocii (înalt, mediu, jos), valabile pentru întregul text sau numai pentru o parte a lui, iar pe de altă parte de undele de înălţime la nivelul respectiv, adică „melodia" lingvistică ce diferă de melodia adevărată, muzicală, prin aceea că nu cunoaşte valori de înălţime ferme, neschimbătoare pe toată durata lor, adică tonuri legate într-un sistem. Funcţiile intonaţiei în limbă sînt multiple. În primul rînd, intonaţia este un factor sintactic şi în această calitate îndeplineşte, de asemenea, funcţii multiple: 1) uneşte cuvintele şi expresiile din care se compune o propoziţiune (frază), constituind astfel unul din atributele fundamentale ale propoziţiei; 2) diferenţiază între ele propoziţiile afirmative, exclamative şi interogative; 3) serveşte la exprimarea relaţiilor dintre expresii sau propoziţii întregi, aşezate una lîngă alta fără conjuncţii (Peşkovski, *Русский синтаксис в научном освещении*, [*Sintaxa rusă privită ştiinţific*], Moscova, 1914). Ca factor sintactic, intonaţia este ferm legiferată şi ţine de domeniul fonologiei (S. Karcevski, *Sur la phonologie*

de la phrase, Travaux du cercle linguistique de Prague, IV, Praga, 1931). Intonaţia îndeplineşte totodată şi o funcţie semantică. Aşa, de pildă, opoziţia de înălţime poate servi la sublinierea opoziţiei semantice dintre cuvinte şi propoziţii; nuanţele intonaţionale pot fi un simptom al unei nuanţări semantice; pe lîngă rolul pe care îl are în segmentarea sintactică, intonaţia ajută şi la segmentarea semantică a propoziţiunii. În sfîrşit, cea de a treia funcţie a intonaţiei este cea expresivă şi apelativă; intonaţia poate să exprime, pe de o parte, coloratura afectivă a cuvîntului sau propoziţiunii, sau, pe de altă parte, să semnalizeze un apel pe care un enunţ, la prima vedere neapelativ, îl adresează ascultătorului. În cazul ultimelor două funcţii intonaţia nu se călăuzeşte după reguli clare, ca intonaţia propoziţiei; totuşi ea poate să depindă de sensul sau de organizarea textului (compară deosebirea intonaţională dintre „pojd sem !" şi „sem pojd", propoziţii deosebite doar prin ordinea cuvintelor şi intonaţie)*.

Limbajul poetic foloseşte intonaţia în toate cele trei funcţii ale ei; pentru un text dat este caracteristică din punctul de vedere al structurii artistice însăşi constatarea funcţiei pe care intonaţia o îndeplineşte mai frecvent în textul respectiv. O analiză mai detaliată a textului poetic ar urma să constate mai ales modul cum intonaţia acţionează asupra celorlalte componente sub aspectul actualizării estetice şi cum este, la rîndul ei, influenţată de ele; totodată s-ar pune şi problema rolului primordial sau secundar pe care l-ar avea în structură. Pentru opera poetică este de asemenea importantă desfăşurarea *liniei* intonaţionale (cursivă, estompată sau intermitentă), precum şi înălţimea, ambele fenomene cerute de lectura cu glas tare; de asemenea, mişcarea abruptă sau domoală a undelor intonaţionale sau, dimpotrivă, raritatea vîrfurilor into-

* Ambele propoziţii se traduc în română prin „vino-ncoace !" Ca şi în limba română, această expresie poate fi rostită nuanţat, pe un ton mai categoric sau mai puţin categoric, modulînd intonaţia. În cehă în primul caz (forma mai poruncitoare), intonaţia este ascendentă, în cel de al doilea caz, descendentă.

naţionale au influenţă asupra realizării acustice a textului. Despre toate aceste însuşiri ale intonaţiei poetice se vorbeşte în cunoscutul studiu al lui Sievers, *Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung* [*Despre melodia limbii în poezia germană*] (*Rhythmisch-melodische Studien* [*Studii ritmico-melodice*], Heidelberg, 1912); dar spre deosebire de Sievers, considerăm necesar să subliniem că predeterminarea intonaţiei de către text poate fi dovedită şi definită lingvistic abia după cercetarea raporturilor dintre diversele însuşiri ale intonaţiei şi celelalte componente ale operei (structura sintactică şi semantică a propoziţiei, opţiunile lexicale etc.). În limba cehă, un instrument deosebit de eficient de creare a liniei ei intonaţionale este topica, şi aceasta din cauza caracterului ei „liber", adică a unei mari autonomii faţă de structura gramaticală. În acest scop, cel mai frecvent s-au folosit de topică, cei de la „Lumir". Poezia postbelică, cu toate că a readus în actualitate intonaţia, a renunţat la inversiunile de topică (Karel Čapek, Vítězslav Nezval).

Intonaţia este marcată în forma grafică a textului prin punctuaţie. Din acest motiv, este foarte important ca la analiza intonaţională a unui text literar să se urmărească raportul dintre punctuaţia utilizată de scriitor şi punctuaţia codificată, chiar şi în cazul cînd scriitorul nu pune cu bună ştiinţă accentul pe atitudinea sa negativă sau pozitivă faţă de punctuaţie şi reglementările acesteia. Pot să devină indicii grafice ale însuşirilor intonaţionale ale textului chiar şi diversele tipuri de semne tipografice (cursive, verzale), atunci cînd sînt utilizate în texte normal tipărite, aşa cum au procedat de predilecţie simboliştii. Aceeaşi valoare poate avea şi împărţirea textului în rînduri, dacă prin aceasta se sugerează linia ascendentă sau descendentă a intonaţiei, eventual şi alte însuşiri ale ei. În introducerea la poezia sa *Un coup de dès*, Mallarmé vorbeşte despre organizarea grafică a textului ca despre o „partitură". De asemenea, împărţirea textului în alineate are importanţă intonaţională. Aşa, de exemplu, o propoziţie care constituie totodată şi un alineat independent are o

cu totul altă intonaţie (evident şi o altă semnificaţie, mai ales o altă importanţă semantică) decît dacă ar fi simplă parte dintr-un alineat mai lung; dar şi un alineat mai lung reprezintă o formaţie intonaţională particulară, caracterizată printr-un anume gen de cadenţă intonaţională finală. O mare însemnătate poate avea intonaţia — mai ales într-o poezie lirică — şi pentru organizarea schemei compoziţionale globale: în asemenea cazuri, textul este segmentat cu ajutorul structurii intonaţionale repetate care traversează fragmente mari din text sau caracterizează sub formă de „cadenţă" numai finalul sau începutul fragmentului (vezi Jirmunski, *Композиция лирических стихотворений* [*Compoziţia poeziilor lirice*], Petersburg, 1921).

Trebuie să menţionăm, în fine, şi raportul dintre intonaţie şi ritm, un raport esenţial, deşi metrica tradiţională ţine prea puţin seama de el. Cînd în vers nu există un alt factor prozodic dominant, intonaţia preia în mod automat această funcţie, cum este cazul „celui mai liber" tip de vers din poezia cehă modernă. Dar nici atunci cînd un alt element are rolul de dominantă prozodică intonaţia nu încetează să constituie fundalul pe care se desfăşoară schema metrică. Versul se aseamănă cu propoziţia: la fel ca propoziţia, versul se distinge printr-o organizare intonaţională unitară care, în desfăşurarea poeziei, poate să se confunde sau să difere de intonaţia propoziţiei. În felul acesta, intonaţia delimitează unitatea de ritm a versului, unitate fără de care nici o succesiune de semnale ritmice, oricît de regulată ar fi ea, nu face impresia de „vers". De aici şi însemnătatea fundamentală a intonaţiei pentru ritmul poetic. Paralel, ea serveşte şi ca element de diferenţiere ritmică, în special prin starea conflictuală potenţială, mereu prezentă, cu intonaţia propoziţiei, stare ce poate fi oricînd actualizată sub forma diverselor genuri de ingambament. Despre intonaţie ca factor ritmic, vezi studiul nostru *Intonace jako činitel básnického rytmu* [*Intonaţia ca factor al ritmului poetic*].

Dintre componentele acustice cea mai aproape de intonaţie este *intensitatea expiraţiei*, utilizată şi ea în literatură

în scopuri poetice. Expirația reprezintă în limba cehă principala componentă acustică a accentului; din acest motiv, ea ocupă în versul „tonic" locul de exponent principal al schemei metrice. Totodată, expirația este și factor de nuanțare ritmică, deoarece curentul expiratoriu se află într-o permanentă unduire, iar vîrfurile de intensitate sînt, la rîndul lor, diferențiate între ele: numai rareori se întîmplă ca accentele din două cuvinte învecinate să fie la fel de intense; teoria accentului „propoziției", elaborată pentru limba cehă mai ales de Gebauer și Travniček, nu poate surprinde nici pe departe aceste bogate variații. Dealtfel, cauzele acestei variații sînt multiple, fiind de natură sintactică, semantică și ritmică (avem aici în vedere ritmul „natural" al oricărei vorbiri în genere). Deosebită este relația dintre unduirea intensității expiratorii și intonație. Din anumite puncte de vedere, ambele fenomene sînt paralele. Așa cum intonația încheie propozițiile, părțile de propoziție, segmentele semantice etc., cu ajutorul cadențelor, tot astfel expirația procură finalurilor lor „clauzule". Adesea, o anumită structură acustică finală, exprimată de un ansamblu lexical cu un anumit număr de silabe, are concomitent rol de cadență și clauzulă; preponderența intonației sau a expirației va decide despre care dintre cele două procedee este vorba mai precis în textul dat. Intonația și expirația se compensează reciproc; cînd predomină intonația, predomină și tendința spre o curgere neîntreruptă a respirației, spre ștergerea limitelor dintre cuvinte, părți de propoziție, segmente semantice din interiorul frazei; cînd predomină expirația, se manifestă, dimpotrivă, tendința de a marca limitele și deci de a fragmenta fluxul de aer. Exemplu pentru primul tip este poezia lui Vrchlický, pentru cel de al doilea versul lui Neruda. Cel dintîi indiciu al deosebirilor de acest tip ni-l furnizează impresia auditivă; constatarea obiectivă se poate face, la fel ca în cazul intonației, printr-o analiză sintactică și semantică, analiză care ne va arăta însușirile textului ce determină supremația intonației sau a expirației; același lucru este valabil și pentru stabilirea nuanțelor expirației.

Să trecem acum la o altă componentă acustică a operei literare, şi anume la *coloratura vocii*, care se mai exprimă şi cu ajutorul unui cuvînt polisemantic, „timbru" (în lingvistică prin acest termen se înţelege, pe lîngă coloratura vocii, şi înălţimea tonurilor superioare la vocale). Spre deosebire de toate celelalte componente acustice mai sus amintite, care într-o mai mare sau mai mică măsură pot dobîndi valoare fonologică, timbrul nu constituie, cel puţin în limba cehă, o componentă fonologică. Tot aşa, nu se poate spune că ar putea fi, în vreun fel oarecare, predeterminat de text, singura modalitate de a fi implicat în text este nuanţarea afectivă a conţinutului. Dar nici această modalitate nu este în sine suficientă: o dovedesc numeroasele note de regie inserate în textele dramaturgice („furios", „vesel", „capricios" etc.), prin intermediul cărora autorul se străduieşte să comunice actorului părerile sale cu privire la modificările de timbru. Dar, cu toate acestea, timbrul nu este o simplă chestiune de acustică, ci exercită influenţă, adesea o influenţă decisivă asupra sensului pe care îl are textul. Timbrul este capabil să exprime nu numai fugare culori afective, ci şi o nuanţă semantică aşa de sistematică cum este ironia. Dar ironia mai are la dispoziţie şi mijloace pur semantice (în special diverse tipuri de dublu sens); cu toate acestea, în textul scris ea este sărăcită de un procedeu important de realizare cum este culoarea ironică a vocii; în unele cazuri, această insuficienţă este folosită intenţionat pentru a masca ironia (vezi eseurile ironice ale lui Durych în volumul *Ejhle, člověk* [*Ecce homo*]. Aşadar, timbrul nu exprimă numai nuanţe afective subiective, ci şi aprecieri cu pretenţie de obiectivitate: în latura semantică a textului el introduce o atitudine faţă de persoane şi lucruri. De aceea, sesizarea modificărilor de timbru prezintă importanţă pentru analiza operei literare. Dar este oare lucrul acesta posibil, în condiţiile înfăţişate mai înainte? Depinde ce urmărim. Dacă am dori să depistăm într-un text, pas cu pas, locurile unde se produc modificări de timbru şi care este natura acestor modificări, n-am ajunge la afirmaţii concludente şi

general valabile, fie şi pentru că aprecierile, al căror echivalent este timbrul, nu depind — în pofida năzuinţei lor către obiectivitate — *numai* de sensul dat de autor textului, ci şi de interpretarea şi atitudinea cititorului. Nu este însă nevoie de o cercetare atît de detaliată a textului; studierea detaliată a textului din acest punct de vedere este necesară numai actorului sau recitatorului, dar aceştia ajung aici pe calea creaţiei artistice, diferită de calea cercetării ştiinţifice. Teoreticianului îi este suficient dacă poate să arate la un mod cu totul general care este coloratura vocii necesară unui anumit text; nu-i obligatoriu să-l preocupe locul şi calitatea fiecărei modificări. Un asemenea studiu nu este imposibil : însăşi abundenţa expresiilor apreciative în legătură cu natura schimbătoare a poziţiei de pe care se face aprecierea, sau chiar bogăţia de nuanţe afective fugare şi reciproc opuse dovedesc cercetătorului prezenţa potenţială a modificărilor de timbru în textul scris. Concluzia este facilitată şi de relaţia dintre timbru şi intonaţie : intonaţia, în măsura în care predomină în text, impune, aşa cum am spus mai înainte, o linie sonoră neîntreruptă, în timp ce timbrul, ca să se simtă, trebuie să tindă spre modificări bruşte ale acestei linii. Un text orientat spre intonaţie nu poate fi paralel orientat şi spre fructificarea coloritului vocii; am încercat să demonstrăm această teză în studiul *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog* [*Proza lui Karel Čapek ca melodie lirică şi dialog*]. Alternarea între intonaţie şi timbru poate facilita cercetarea prin aceea că exclude de la bun început textele cu intonaţie actualizată, mai uşor de recunoscut, la prima vedere, decît textele cu timbru actualizat. Firesţe, cel mai frecvent şi mai desluşit se realizează timbrul în dialog, în care se confruntă direct modurile de apreciere a lucrurilor de către participanţi şi relaţiile afective reciproce dintre aceştia. Din acest motiv, un loc deosebit de important în poetica dramei revine studierii timbrului şi funcţiei sale structurale; dar coloritul vocii nu domină în orice dialog de dramă — există dialoguri în care precumpăneşte intonaţia. De asemenea timbrul poate să se realizeze preg-

nant în operele lirice şi epice ; aşa, de exemplu, domină clar latura acustică a versurilor lui Erben din volumul *Kytice* [*Buchetul*]. Asupra însemnătăţii timbrului în literatură a atras atenţia Jul Tenner în studiul *Über Versmelodie*, în „Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft", VIII ; teza de bază a lui Tenner, şi anume că „ pentru esenţa şi muzicalitatea enunţului lingvistic factorul decisiv este culoarea acustică (*Klangfarbe*) (op. cit., p. 354), este exagerată, ceea ce are urmări şi asupra celorlalte concluzii ale autorului ; printre altele se ajunge la confundarea timbrului cu efectul expresiv al eufoniei.

Componenta sonoră la care vom trece acum, *tempoul*, are o natură considerabil diferită de toate celelalte : ea nu reprezintă o calitate vocală, ci o însuşire a duratei. Totuşi, în mod indirect, ea dobîndeşte o valoare calitativă prin aceea că tempoul enunţului lingvistic constituie pentru ascultător o chestiune preponderent semantică, chiar şi în limbajul nepoetic, mai ales în cel de conversaţie ; schimbarea tempoului poate produce o nuanţare a importanţei semantice, prin tempo se poate manifesta culoarea emoţională a sensului etc. Posibilităţile de predeterminare a tempoului de către text nu sînt prea multe ; mai numeroase sînt în textele ritmate, adică în versuri şi în proza ritmată, şi asta pentru că tempoul necesar lecturii poate fi dat în acest caz de organizarea şi lungimea segmentelor ritmice. În fond, este vorba de două lucruri : de tempo în genere şi de modificările lui în cursul textului. Tempoul general poate fi sugerat, într-o măsură, de organizarea sonoră şi de sensul textului ; aşa, de exemplu, un text presărat cu scheme eufonice pronunţate va necesita la lectura cu glas tare un tempo mai lent decît un text în care predomină intensitatea expiratorie ; în ceea ce priveşte sensul, se poate aprecia că un text caracterizat prin nuanţele emoţionale ale bucuriei va imprima lecturii un tempo mai rapid decît în cazul unui text compus în culorile tristeţii sau resemnării. Dar mult mai importante pentru noi sînt schimbările de tempo care se produc în cursul lecturii cu glas tare —

adică ceea ce este cunoscut sub denumirea de *agogica** — în măsura în care pot fi predeterminate de text. Schimbarea tempoului poate să se producă într-o operă literară ca urmare a diferenței de lungime dintre două segmente ritmice învecinate ; de exemplu se produce atunci cînd, într-o poezie scrisă într-un ritm liber, după un vers considerabil de lung urmează un vers foarte scurt, sau atunci cîndîntr-un vers ictic se succed în mod neregulat „măsuri" polisilabice cu „ măsuri" scurte. Dar și în versuri cu metrică regulată pot să se producă modificări de tempo, ca de exemplu atunci cînd se întîlnesc în aceeași poezie versuri divizate dipodic cu versuri de același metru, dar neîmpărțite dipodic ; versurile dipodice vor fi citite mai iute decît celelalte. În poezia lui Neruda *Balada horská* [*Balada alpină*] sînt diferențiate în această manieră vorbele bătrînei de vorbele fetei.

În legătură cu tempoul e bine să facem fie și o scurtă referire la *pauze*. În limbă, pauza se realizează prin diverse mijloace, dar în special prin cadență intonațională, clauzulă expiratorie sau oprire. Pauzele sînt un factor necesar al divizării enunțului lingvistic ; unele dintre ele fac parte din sistemul gramatical, cum sînt, de exemplu, pauzele care exprimă segmentarea ansamblului sintactic precum și încheierea lui. Alte pauze, mai puțin sistematizate, constituie mijloace de segmentare semantică. Toate genurile de pauze pot fi utilizate în poezie prin aglomerare, prin repetarea izbitor de regulată sau prin situarea lor în locuri neașteptate ; a se vedea utilizarea pauzelor la Mácha (Šalda în studiul *K.H. Mácha a jeho dědičství* — [*K. H. Mácha și moștenirea sa*], în volumul *Duše a dílo* [*Spirit și operă*], Praga, 1913) sau la Dyk. Folosirea neobișnuită a pauzelor poate avea și o motivare tematică, cum ar fi de exemplu emoțiile personajului vorbitor. Dar chiar și atunci cînd nu există o asemenea motivare, pauza este purtătoare de semnificație, fiind suficientă în sine să „ semnifice" o emoție. Ea poate să devină echivalent al

---

* Teorie care se ocupă cu schimbările mișcării ritmice în timpul execuției unei piese muzicale

unui sens cît se poate de precis atunci cînd este determinată printr-o integrare în context; lucrul acesta se întîmplă, de pildă, în dialog, unde simpla tăcere poate constitui un răspuns sau, dimpotrivă, o întrebare. Alteori, pauza sugerează scurgerea curentului semantic, fără a sugera şi conţinutul lui concret; de acest fel sînt pauzele însemnate în text prin cîteva puncte, pauzele care invită pe cititor să „aprofundeze" el cele spuse; se poate obţine în felul acesta o impreciziune lirică a conturului semantic, sau, exact invers, se poate sugera cu precizie ceva ce autorul n-a dorit să rostească în mod direct. Alături de pauzele sintactice şi semantice, mai există în text şi pauzele ritmice, provenite din segmentarea ritmică; aceste diverse genuri de pauze intră în relaţii complicate pozitive şi negative, concordanţe şi neconcordanţe care constituie un mijloc inepuizabil de diferenţieri ritmice şi de nuanţări semantice. Se poate ajunge chiar la situaţia ca, temporar, într-un anume vers, pauzele să devină singurele exponente ale contextului ritmic şi semantic; fenomenul se întîlneşte atunci cînd în mijlocul unei poezii apare un vers sau o strofă întreagă umplută exclusiv cu pauze; vezi despre acesta I. Tînianov, *Проблема стихотворного языка* [*Problema limbajului poetic*], Leningrad, 1924, p. 22.

Termenul de pauză este preluat din terminologia muzicală; e necesar însă să facem deosebire între pauza muzicală şi cea lingvistică. Pauza muzicală face parte dintr-o serie temporală măsurabilă a ritmului muzical, pe cînd pauza lingvistică, mai ales dacă apare într-un text neritmat, nu se resimte, cum am mai spus, ca o durată de timp precis măsurabilă nici chiar atunci cînd se realizează acustic printr-o oprire reală. În vers, pauza lingvistică este mai apropiată de cea muzicală decît în limbajul neritmat, dar nici în acest caz nu se confundă cu ea, deoarece ritmul poetic, cu excepţia celui în „metru antic"[1], se bazează mai

[1] Punem în ghilimele termenul de „metru antic", deoarece aici nu înţelegem prin el numai versurile bazate pe deosebirile de cantitate, ci *toate* felurile de versuri care vizează măsurabilitatea distanţei de timp dintre accentele ritmice, deci şi, de exemplu, versurile ictice folosite, în jocurile copiilor ca „Scriu, scriu, cincisprezece, etc."

degrabă pe periodicitatea unei ordini succesive decît pe divizarea seriei de timp în segmente comparabile reciproc prin durata lor. De aceea nu este corect atunci cînd unii metricieni încearcă să introducă în schemele metrice semnele grafice ale pauzelor muzicale, de exemplu spre a desemna deosebirea dintre versul acatalectic şi cel catalectic sau spre a echilibra versurile cu număr de silabe diferit care se succed în aceeaşi strofă; în felul acesta se introduce în schemă metrică o nuanţă de măsurabilitate a duratei, care este, în majoritatea cazurilor, străină de ritmul poetic. Dacă totuşi în *realizarea acustică* a textului poetic se va evidenţia măsurabilitatea pauzelor şi a distanţelor dintre ele, în acest caz vom avea de-a face cu o *transpunere* intenţionată a legităţilor ritmului muzical în enunţul lingvistic; dar asta este o chestiune ce ţine de libera decizie a artistului care reproduce acustic textul, şi nu de textul însuşi; a se vedea din acest punct de vedere creaţia teatrală a lui E. F. Burian, ale cărui principii privitoare la ritmul vorbirii scenice se găsesc formulate în articolul său teoretic intitulat *Příspěvek k problému jevištní mluvy* [*Contribuţie la problema limbajului scenic*], în „Slovo a slovesnost", V.

Încheiem această trecere în revistă a componentelor acustice ale limbajului poetic; se cuvine să mai precizăm că — exceptînd menţiunile ocazionale pe care le-am făcut şi le vom mai face — lăsăm la o parte chestiunea ritmului în vers, cu toate că ritmul se exprimă în mod sensibil întotdeauna prin ansamblul de componente acustice ale limbajului poetic şi, dintre toate, în special prin acea componentă care constituie elementul fundamental în sistemul prozodic dat. N-ar fi posibil să încărcăm mai mult acest studiu — şi aşa destul de întins — cu o prezentare mai amănunţită a prozodiei şi metricii; dealtfel, am făcut-o în studiul *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* [*Principiile generale şi evoluţia versului ceh modern*].*

* În „Ceskoslovenská vlastiveda", III, pp. 376-429.

IV. Cuvîntul în literatură

Obiectul acestui capitol, precum şi al celorlalte care vor urma, îl constituie latura semantică în sensul larg, de la cuvînt pînă la structurile semantice superioare. Pentru o mai mare claritate, vom discuta separat şi treptat despre cuvînt, propoziţie şi unităţile semantice superioare, de asemenea despre monolog, dialog şi sensul „neexprimat". Această împărţire, deşi nu tocmai exactă din punct de vedere teoretic, pare a fi totuşi cea mai adecvată pentru motivul că avansează de la fenomenele semantice cele mai simple la cele mai complexe.

Cuvîntul, relativ cea mai de jos unitate semantică de sine stătătoare, nu reprezintă totuşi elementul semantic cel mai de bază şi cel mai simplu din limbă; acest element sînt *morfemele*, ele nu există însă independent, ci numai ca părţi din cuvînt. Distingem morfeme-rădăcini, morfeme de derivare şi morfeme-desinenţe. Morfemul-rădăcină este purtător al nucleului semnificaţiei cuvîntului, morfemul de derivare încadrează cuvîntul într-o anumită grupă lexicală, introducînd astfel în semnificaţia lui o nuanţă comună tuturor cuvintelor derivate cu ajutorul respectivului morfem; se cuvine să adăugăm că nu numai sufixele se numără printre morfemele de derivare, ci şi prefixele; morfemul-desinenţă, în fine, integrează cuvîntul în sistemul morfologic şi îl face totodată capabil de integrare în structura sintactică a propoziţiei. Să examinăm, aşadar, modalităţile de utilizare poetică a acestei alcătuiri din interiorul cuvîntului.

Prima dintre aceste modalităţi constă în a indica „joncturile morfologice" ce separă morfemele din care se compune cuvîntul. De exemplu, se confruntă cu ajutorul rimei sau prin alăturare contextuală două cuvinte, dintre care unul îl „cuprinde" pe celălalt ca structură acustică; astfel se creează aparenţa că acel cuvînt mai lung este compus, precum şi aparenţa unei joncturi morfologice

în cadrul lui; vezi rima lui Hlaváček „natryskla—skla"* sau propoziţiunea lui Deml (*Šlépěje* I [*Urme*], p. 60): „Ten slavičí klokot opsal sem z Velkého Přírodopisu jen proto, aby se vědělo, ze se v Slépějích pěje. Slépěje. Pěje" **. Alteori, se confruntă două cuvinte asemănătoare din punct de vedere acustic, dar avînd fiecare situată într-alt loc jonctura morfologică: „dodnes — odnes"*** (rimă la Hlaváček); astfel apare o incertitudine, de efect estetic, cu privire la divizarea interioară a cuvîntului. Un joc similar, atingînd aparent structura morfologică a cuvîntului, poate fi realizat şi cu ajutorul limitei dintre cuvinte: prin confruntare, o unitate lexicală poate să ne apară ca despicată în două (vezi rima lui Hlaváček „do karty-oka rty" [în carte—buzele ochiului])**** sau poate să se producă o aparentă dislocare a limitei dintre cuvinte (rima lui Hlaváček „plazili se —lysé"). Iluzia limitei lexicale în interiorul unui cuvînt apare şi în cazul unor rime, cel mai adesea cu intenţii comice, care divizează cuvîntul: „Mysliveček a je—/ho pes šli do háje" ***** (Hajnis, *Kopřivy, Na veršotepce a rymohonce* [*Urzici. La poetaştrii*]).

Să trecem acum la caracterizarea modalităţilor de utilizare poetică a diverselor genuri de morfeme în calitatea lor de elemente creatoare de semnificaţie; vom discuta aici numai morfemele de derivare şi morfemele-desinenţă, deoarece despre nucleul semnificaţiei cuvîntului, care se exprimă prin rădăcină, se va vorbi separat într-o altă ordine de idei.

Morfemele *de derivare* pot fi folosite în primul rînd prin aglomerarea lor neobişnuită: dacă într-un anume

---

* Jonctura morfologică: „natrysk-la"; „skla" este monosilabic.

** „Šlépěje" (urme) — „pěje" (cîntă) sînt două cuvinte complet diferite din punct de vedere lexical.

*** Jonctura morfologică: „do-dnes" (pînă astăzi), „odnes" (du, la, transportă).

**** În exemplul citat, printr-un fel de mimetism, cea de a doua expresie o imită pe prima; cuvîntul „oka" (ochi), despărţindu-se în două (o-ka), rezultatul este „o-karty" („do-karty").

***** Parodie de rime în genul:

S-au băgat în curmătură vitele din turmă.

text se foloseşte o mulţime frapantă de cuvinte derivate cu acelaşi sufix, se atrage în acest fel luarea-aminte nu numai asupra sufixului ca formaţie fonică, ci se subliniază şi o nuanţă semantică pe care acest sufix o aduce în cuvînt; aşa, de exemplu, prin punerea în evidenţă a sufixului — *ost* cititorul este îndemnat să privească universul obiectelor într-un mod neobiectual, adică să privească obiectele din punctul de vedere al însuşirilor lor (cu ajutorul acestui sufix se formează adesea substantive de la adjective)*. Un alt mod de actualizare a morfemelor de derivare, opus celui dinainte, constă în aglomerarea de diverse derivate ale aceleiaşi rădăcini; identitatea radicalului poate fi uneori doar aparentă, adică fondată pe simpla concordanţă sonoră a silabelor din care este format radicalul respectiv: „spí *my*rty s *mír*nými lístky i *mír*nými stíny" sau „hází vám dolů s oblohy květy *šeříků* — zvolna se *šeří*" (K. Biebl, *Zlatými řetězy* [*Lanţuri de aur*]).

De problema sufixelor ţine, cu toate că nu întotdeauna, şi chestiunea modalităţilor de formare a categoriilor gramaticale (substantiv, adjectiv, verb etc.), precum şi a *aspectelor verbale*; aceste două fenomene se exprimă adesea cu ajutorul unor mijloace de derivare (*-ost* un sufix substantival, *-ný* adjectival, aspectul verbal se exprimă de foarte multe ori cu ajutorul prefixelor). Categoria gramaticală poate dobîndi eficienţă estetică prin aglomerarea de cuvinte aparţinînd unei categorii anume şi mai ales prin aglomerarea acestora în locuri frapante din text: aşa, de exemplu, în poemul lui Mácha *Máj*, aglomerarea de verbe la sfîrşitul versurilor conferă întregului text nuanţa semantică de „activitate" (Šalda), adică de mişcare, caracteristică pentru categoria gramaticală verbală. Aspectul verbal este actualizat tot prin aglomerarea unei anumite nuanţe; de asemenea, de efect estetic este folosirea unor forme puţin obişnuite ale aspectului; la Neruda întîlnim frec-

* De ex.: Krátký — krátk-ost scurt — (scurtime), sladký — sladkost (dulce-dulceaţă) etc.

vent acest fel de actualizare a aspectului verbal; vezi, de pildă, diminutivul verbal de predilecție „pozajásat"*, care, deși are un model în limbajul curent („povyskočit")*, lasă totuși impresia de neobișnuit. Un alt caz de fructificare poetică a sufixelor de derivare ar fi neologismele poetice; dar acestea formează totodată și o anume „ambianță" caracteristică lexicului poetic și de aceea vom vorbi despre ele mai jos.

Morfemelor-desinență le revine, cum am mai spus, în structura cuvîntului rolul de element gramatical în înțelesul propriu al cuvîntului; de aceea ar putea să se creeze impresia că sînt incapabile de actualizare poetică din cauza caracterului lor sistematic și a naturii lor semantice abstracte. Dar și aceste morfeme pot dobîndi forță estetică dacă se atrage atenția asupra lor, dacă se folosește masiv o anumită formă gramaticală, cum este neobișnuita determinare adverbială *instrumentală* în poemul lui Mácha *Máj*: „A *širou dálkou* tma je pouhá"; ** „V kol *suchoparem* je koření líbá vůně"***. Poetul poate să obțină o eficiență estetică a desinențelor și folosind la un cuvînt o anumită desinență total străină de acest cuvînt; așa, de exemplu, găsim la Březina, în versul „a ze stromu tvého slzami horkými *teku*"**** (poezia *Čas lije se* [*Timpul curge*], din volumul *Tajemné dálky* [*Depărtări tainice*]), persoana întîi singular a modului indicativ prezent de la verbul „téci" (a curge), formă pe care sîntem obișnuiți să o întîlnim în cel mai bun caz numai în paradigmă. Actualizarea desinențelor atrage înainte de toate atenția asupra semnificației pe care desinența o împrumută formei respective; nu constituie un impediment faptul că această semnificație este doar „abstractă", dimpotrivă: tocmai prin intermediul acestui abstract semantic al desinenței cuvîntul poetic poate să pătrundă adesea pînă la rădăcinile gîndirii

* Ambele cuvinte cu sensul de „a se bucura".

** „Și bezna e o vastă depărtare".

*** „Dulci mirodenii umplu cu arome bărăganul".

**** „din pomul tău cu lacrimi amare mă scurg".

poetului; o utilizare atît de neobişnuită a persoanei întîi a verbului „téci" este simptomatică pentru concepţia lui Březina asupra subiectului comportamentului uman.

Să trecem acum de la structura internă a cuvîntului poetic la *semnificaţia cuvîntului.* În primul rînd, ne vom întîlni cu noţiunea de lexic, de vocabular al scriitorului, ceea ce înseamnă un ansamblu de cuvinte folosite într-o operă literară. Caracteristice pentru acest ansamblu sînt însă acele cuvinte pe care scriitorul le foloseşte cel mai frecvent şi cu maximă intenţionalitate: lista completă a materialului lexical folosit într-o operă literară intră mai degrabă în preocupările lingvisticii decît ale teoriei literaturii. Nu este necesar să insistăm prea mult asupra adevărului că fiecare individ are un fond propriu de cuvinte, care reprezintă o selecţie din materialul lexical global oferit de o anumită limbă. Selecţia se face în conformitate cu predispoziţiile individului (sfera lui de preocupări, apartenenţa socială şi regională, gradul de cultură etc.) şi cu scopul concret al comunicării; în măsura în care în această selecţie intervine şi predilecţia individului pentru anumite cuvinte sau repulsia faţă de altele, se simte întotdeauna prezenţa, măcar în parte, a intenţiei estetice. Intenţia estetică este extrem de accentuată în cazul selecţiei lexicale literare. Nu afirmăm nicidecum că scriitorul ar căuta întotdeauna numai expresii „frumoase"; am respins de la bun început această idee. Nu vrem să afirmăm nici că în selecţia lexicală operată de scriitor criteriul efectului estetic s-ar aplica întotdeauna în exclusivitate sau măcar cu titlu decisiv: căci literatura oscilează mereu între funcţia estetică şi celelalte funcţii. Susţinem însă că opţiunile lexicale într-o operă literară, oricare ar fi criteriile diriguitoare, devin în mod necesar element al structurii artistice a operei, intră în raporturi complexe cu celelalte componente ale acesteia şi, din această cauză, este necesar să fie analizate şi apreciate din punctul de vedere al intenţionalităţii lor structurale. Aşa, de exem-

plu, folosirea terminologiei religioase, ca parte din fondul lexical al unei anumite opere, poate fi genetic explicată prin educaţia primită de scriitor, prin apartenenţa lui socială, prin profesiune etc., sau ca o străduinţe a autorului de a găsi înţelegere la o parte din public sau de a influenţa activ publicul etc.; dar în măsura în care pe cercetător îl interesează opera în sine, toate aceste probleme pot deveni obiect de studiu numai într-un plan secund; înainte de toate trebuie să fie clar ce menire *artistică* îndeplineşte selecţia materialului lexical în opera dată. De aceea ne vom pune unele întrebări: Din care zone ale lexicului comun izvorăşte fondul de cuvinte al operei? Care sînt raporturile semantice reciproce dintre aceste zone? Predomină vreuna dintre zone sau se realizează toate în egală măsură? Şi dacă sînt reprezentate în mod egal, raporturile dintre ele sînt concordante sau conflictuale, antagonice? Împrumută una alteia culoare semantică? În ce mod se reflectă în structura operei aceste raporturi? Opţiunile lexicale sînt aceleaşi pe toată întinderea operei sau se produc deplasări pe parcurs (de exemplu, utilizarea cu precădere a unor elemente lexicale în părţile descriptive ale operei epice, spre deosebire de părţile narative)? Care este proporţia dintre cuvintele semantic deficitare (sinsemantice) şi cuvintele cu semantism deplin? Se folosesc cuvintele sinsemantice mai mult decît celelalte? Scriitorul are un vocabular vast sau redus? În ce raport se află criteriile de selecţionare a materialului lexical faţă de alte elemente ale structurii artistice (de exemplu, ritmul, organizarea sintactică, tema etc.)?.

Lista de întrebări poate fi lărgită, dar fără a depăşi limitele structurii artistice. Chiar şi delimitatea sferelor lexicale, din care se inspiră scriitorul, trebuie să se efectueze într-o măsură oarecare din punctul de vedere al literaturii însăşi: aşa, de pildă, noţiunile de arhaism sau neologism au întrucîtva accepţiuni diferite în teoria literaturii şi în lingvistică. Neologismul practic, de comu-

nicare, se naşte din nevoia de a crea un nume pentru un lucru nou sau pentru un lucru care nu avea încă o denumire proprie; neologismul poetic nu se naşte dintr-o asemeneanecesitate, ba adesea — lucru cu totul nefolositor din punct de vedere practic — înlocuieşte denumirea curentă a unui lucru cunoscut, cu scopul de a atrage luarea-aminte asupra actului însuşi de neologizare. În aceste împrejurări, este evident că neologizarea literară se va călăuzi după alte reguli şi va avea o cu totul altă înfăţişare decît neologizarea practică: deosebirea va consta şi în faptul că neologismul literar nu va avea pretenţia de a fi acceptat de toată lumea şi de a avea duiabilitate, deoarece o asemenea pretenţie ar fi în contradicţie cu menirea sa — aceea de a se opune automatizării actului de denominalizare. În ceea ce priveşte arhaismele, prin ele se înţelege, de regulă, folosirea unui cuvînt mai vechi, fost cîndva în circulaţie, dar devenit cu timpul neobişnuit; or, în literatură sînt posibile şi arhaismele „artificiale", adică întrebuinţarea unor cuvinte care n-au fost nicicînd uzitate, care fac numai *impresia* că au fost cîndva un mod de exprimare; în acest caz nu contează geneza expresiei, ci funcţia pe care o are în structura textului dat.

Care sînt zonele lexicale ce stau la dispoziţia scriitorului? Mai mult decît în cazul oricărui alt enunţ lingvistic, se poate afirma că toate zonele, deoarece în literatură selecţia materialului lexical nu este grevată de nici un fel de motive practice. Selecţia se deplasează pe linia conexiunilor *concrete* (de exemplu casă — fereastră — acoperiş), *acustice* (láska — máj — čas — hlas — háj etc.), *morfologice* (în sens larg: casă — casnic — de casă — acasă; casa — casei — casele), *funcţionale* (lexicul diverselor medii sociale, diverselor dialecte, diverselor stiluri funcţionale). Mijloacele lexicale „proprii" limbajului poetic sînt aşa-zisele poetisme; dar poetismele reprezintă numai una din sferele lexicale din care poetul selectează, existînd şi perioade cînd scrii-

torul le evită. Însăşi denumirea de „poetism" nu este suficient de clară: cîteodată se înţelege prin ea fondul tradiţional de cuvinte resimţit ca „poetic" [*oř* — bidiviu]; alteori un ansamblu de cuvinte care caracterizează în mod frapant fondul lexical al unui scriitor sau al unei şcoli literare (aşa, de pildă, unul din poetismele lui Wolker şi al imitatorilor lui este cuvîntul „pecen" — pîine rotundă).

Asupra naturii semantice a vocabularului scriitorului influenţează nu numai sferele lexicale la care apelează scriitorul, ci şi intenţia semantică generală care-l călăuzeşte pe autor în selecţia şi întrebuinţarea cuvintelor. Aşa, de pildă, există scriitori şi şcoli literare ce tind către un colorit semantic pe care l-am putea defini ca intensificare maximă imaginativă sau emoţională; spre o „exagerare lexicală" emoţională a năzuit, de exemplu, Vrchlický; alţii, dimpotrivă, caută să tempereze vivacitatea imaginativă sau emoţia; sub aspect emoţional, opusul lui Vrchlický este Machar. La alţi scriitori sau la alte şcoli observăm tendinţa generală către colorarea lexicului cu nuanţa semantică a „banalităţii" sau, dimpotrivă, a „neobişnuitului", a „sublimului" sau a „vulgarităţii". Un astfel de colorit lexical poate avea o legătură cu alegerea temei, dar legătura nu este obligatorie şi nici monovalentă: una şi aceeaşi temă poate fi prelucrată în două chipuri diferite şi interpretată în două tonalităţi diferite numai cu ajutorul unei palete lexicale nuanţate; se poate întîmpla ca în cadrul aceleiaşi opere să fie concomitent prezente mai multe culori lexicale care se interferează pentru a da efecte de contrast; exemple de tehnică lexicală de acest gen găsim în proza lui Vančura.

De mai multe ori — ultima oară chiar în rîndurile de mai sus — ne-am izbit de faptul că aspectul semantic al cuvîntului nu este determinat numai de sfera lexicală din care provine cuvîntul, ci şi de confruntarea lui cu alte cuvinte în vecinătatea cărora se află într-un anume text.

Nu ne referim la *dinamica* semantică a contextului, despre care vom vorbi mai jos, ci la un efect tot de natură *statică*, pe care l-am putea denumi „reflectare" reciprocă a sensurilor ce se confruntă. Dovada exterioară a statismului reflectării semantice este faptul că, de regulă, fenomenul se produce pe o suprafaţă de text redusă la minimum, adică între două cuvinte învecinate, adesea strîns legate şi din punct de vedere gramatical; tipul de relaţie pe care îl avem în vedere este relaţia dintre adjectiv şi substantiv. Într-una din schiţele de prefaţă la *Fleurs du mal*, Baudelaire scria: „Poezia se înrudeşte cu arta plastică, cu arta culinară, cosmetică prin aceea că are posibilitatea de a exprima orice sentiment de plăcere, amărăciune, beatitudine sau spaimă prin *legarea* (sublinierea noastră) unui substantiv cu un adjectiv, asemănător sau, dimpotrivă, opus ca sens" (*Oeuvres posthumes*, Paris, 1908, p. 18). Cu ajutorul unui paradox, Baudelaire defineşte reflectarea lexicală ca un mod de a crea un sens *nou*, care nu este cuprins în nici unul dintre cuvintele confruntate. Să luăm ca exemplu sintagma din poezia lui Toman *Aix-en-Provence* din vol. *Století kalendář* [*Calendar secular*]): „smyslné chramy" — „temple senzuale" („Tvé platany a kašny se mnou jdou — tvé chramy smyslné i modré nebe")*. Ce proces semantic are loc ca urmare a confruntării dintre aceste două cuvinte, amîndouă curente, dar provenind din două sfere semantice diferite? În primul rînd, se reactivează relaţiile semantice cuprinse potenţial în fiecare dintre ele: cuvîntul „senzual" va fi resimţit ca făcînd parte din sfera semantică erotică şi a percepţiei senzoriale, posedînd suplimentar şi o notă de euforie; pe de altă parte, cuvîntul „templu" va fi pus în relaţie actuală cu sfera semantică religioasă, de notă emoţională gravă. Ambele complexe semantice discordante se topesc într-o atmosferă semantică complicată, pentru a cărei exprimare directă ar fi nevoie

* „Platanii tăi şi cişmelele tale merg cu mine — dăscălile tale senzuale şi cerul tău albastru".

nu de două cuvinte, ci de mult mai multe : ne-ar trebui o întreagă expunere pe probleme de istorie a culturii. În acest mod se realizează confruntarea semantică a cuvintelor; e drept că ia naştere din aşezarea cuvintelor în ordine succesivă, dar rezultatul final este o „atmosferă semantică" statică. Lucrurile nu se schimbă cu nimic chiar şi în cazul cînd întîlnirea dintre cuvinte nu se produce neapărat în mod direct, ci la oarecare distanţă, dacă în felul acesta se atrage atenţia asupra relaţiei semantice dintre cuvintele confruntate. Este cazul rimelor : una dintre cele mai de seamă misiuni ale rimei este de a pune în relaţie sferele semantice reprezentate de cuvintele care rimează; pe marginea rimei lui Nezval „hruškou — tužkou" („cu para — cu creionul") am putea să urzim o expunere absolut asemănătoare cu aceea sugerată de unirea directă a celor două cuvinte la Toman („temple senzuale").

Un gen deosebit de confruntare se produce atunci cînd se repetă acelaşi cuvînt în mod nemijlocit (*epizeuxis*) sau chiar la o anumită distanţă; acelaşi sens, repetat de două ori, se reflectă în sine şi se tranformă astfel dintr-o semnificaţie precis circumscrisă într-o atmosferă semantică indefinită. Se cuvine, în sfîrşit, să mai menţionăm că, datorită capacităţii sale de a apropia sensuri foarte depărtate, confruntarea semantică poate ajunge la „abrevieri" stilistice de mare eficienţă estetică (brahilogia). Multe exemple de acest gen de confruntare întîlnim în poezia lui Neruda : „Na *zvonivých* jedem *saních*" — pe *sunătoare sanie* alerg (*Prosté motivy. Zimní IV* [*Motive simple. Iarna IV*]), adică pe o sanie trasă de animale cu zurgălăi care sună în timpul mersului; pentru a interpreta această „abreviere" este, aşadar, nevoie de două propoziţii şi multe cuvinte, cărora le corespunde în textul poetului un simplu adjectiv înclinat într-un anume unghi semantic spre substantivul învecinat.

Nu ne-am încheiat încă observaţiile cu privire la cuvînt ca cea mai de bază unitate semantică; am ajuns

însă la o răspîntie: va trebui să trecem de la problemele lexicului poetic la problemele *denumirilor poetice*, de la chestiunile selectării din fondul lexical la cele ale aplicării actuale a cuvîntului într-un anume caz concret, la o anumită realitate extralingvistică, materială sau psihică. Ca unitate lexicală, cuvîntul nu se află decît într-o relaţie potenţială cu realitatea: fiecare cuvînt conţine foarte multe posibilităţi de aplicare actuală. În măsura în care cuvîntul este perceput numai ca parte din lexic, el nu ne oferă decît *limitele* relaţiilor lui posibile cu realitatea, cuprinse într-un sens care constituie doar suma tuturor capacităţilor semantice ale cuvîntului dat, şi nu un echivalent semantic actual al unei anume realităţi. În aplicarea actuală, relaţia cu realitatea ca şi semnificaţia cuvîntului ies din starea de potenţialitate: dintre toate relaţiile reale posibile numai una se realizează, ca o energie semantică vie, şi ca urmare a acestei relaţii cuvîntul dobîndeşte precizie şi semnificaţie. Cu alte cuvinte: atît timp cît percepem cuvîntul ca pe o unitate lexicală, se realizează în primul rînd sensul lui (de aici provin definiţiile sensului în dicţionare); dar îndată ce folosim cuvîntul pentru a denumi un lucru, iese în evidenţă relaţia sa cu obiectul. Această dominare a relaţiei cu realitatea asupra sensului devine şi mai desluşită în cazul denumirilor figurate care invită pe cititor să caute relaţia concretă dintre realitatea denumită şi cuvînt — semnificaţia cuvîntului folosit la modul figurat rămînînd adesea secundară; Zich a atras atenţia asupra caracterului „secundar" al sensului în cazul denumirii figurate în studiul *O typech básnických* [*Despre tipurile poetice*] (în „Česká moderní filologie", IV, p. 104): „Atunci cînd citim în poezia lui Neruda *Romance helgolandská* [*Romanţă helgolandeză*]

Şi barca lui ca vulpea alerga...

ni se exprimă în cîteva cuvinte iuţeala şi pericolul pe care le reprezintă barca, sau mai bine zis stăpînul ei,

tîlharul. Ar fi total absurd dacă am pretinde ca, pentru o perfectă înţelegere a acestor vorbe figurate, cititorul să-şi imagineze o vulpe care aleargă pe valuri?! La o astfel de interpretare eronată ne îmbie denumirea de «figuri» sau «imagini poetice»".

Aplicarea actuală a semnului lingvistic, care este denumirea, are caracter de *act* irepetabil de căutare a cuvîntului adecvat; rezervorul din care se face selecţia este, în esenţă, întregul fond lexical al limbii date, cu toate legăturile reciproce şi stratificările de cuvinte ce o traversează. Acest lucru este însă în întregime valabil numai pentru cel mai elementar act de denominare, adică acel act în cursul căruia faptul denumit este desprins din realitate, sau în cazul unei noţiuni abstracte, creată prin însuşi actul de denumire. Aplicarea obişnuită a cuvintelor este mai mult sau mai puţin automatizată; din această cauză ce naşte adesea iluzia unei legături necesare şi esenţiale dintre cuvînt şi o anumită realitate; compară observaţia din domeniul psihologiei infantile după care copiii atribuie adesea însuşirile lucrurilor acelor cuvinte ce servesc de obicei la denumirea acestor lucruri: la întrebarea de ce se numesc norii aşa, copilul răspunde: „Pentru că sînt cenuşii"; cuvîntului „umbrelă" îi atribuie o anumită forţă „deoarece cu acest lucru cineva poate să ne înţepe în ochi şi să ne omoare" (J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, 1938, ediţia a II-a, pp. 51 şi 31). Despre o adevărată punere în mişcare a întregului lexic cu ajutorul actului denominării se poate, deci, vorbi numai în cazuri foarte rare de denominări primare sau apropiate de cele primare. Dar nu trebuie să uităm că între ambele cazuri extreme — actualizarea absolută a lexicului şi automatizarea absolută a actului denominativ — se află o largă paletă de nuanţe, dintre care unele prezintă o frecvenţă considerabilă: căutarea cuvîntului care „nu ne vine" la repezeală în minte nu-i un fenomen atît de rar în contactul lingvistic cotidian, fără a mai vorbi de cazurile de formulări care implică o mai mare răspundere,

ca cele ştiinţifice, juridice, diplomatice. De regulă, în această reînviorare parţială a actului de denominare nu se pune în mişcare întregul sistem lexical, ci numai o zonă a lui.

Există însă posibilitatea de a anima în mod artificial actul de denominare, ba chiar de a ridica orice denominare la nivel de act primar, şi aceasta prin alegerea ca denumire a unui cuvînt cu totul neobişnuit. Există aici mai multe trepte: în primul rînd, poate fi ales un cuvînt legat — foarte rar însă — de obiectul dat, adică un sinonim îndepărtat al denumirii obişnuite; treapta superioară a reanimării actului de denominare se produce atunci cînd se foloseşte un cuvînt legat de regulă de un alt obiect — o asemenea denumire se numeşte figurată; gradul cel mai înalt de actualizare a actului denominării va fi atins atunci cînd denumirea figurată va fi selectată dintr-o sferă semantică absolut străină de denumirea obişnuită — în acest caz imaginea se înalţă la gradul de denumire primară. Firește, toate aceste diverse grade de actualizare a actului denominativ nu sînt întotdeauna obligatoriu legate de o anumită intenţionalitate estetică şi nu se folosesc exclusiv în poezie; şi totuşi, fiecare dintre ele apare mai frecvent în literatură decît în alte domenii ale limbii.

Am vorbit pînă aici de actul denominării ca despre o „căutare" a expresiei adecvate; va trebui însă să-i dăm o definiţie lingvistică mai exactă. Această definiţie ne-a dat-o S. Karcevski în articolul său *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* („Travaux du Cercle linguistique de Prague", I, Praga, 1929, p. 99 şi urm.), arătînd că, pentru a denumi un lucru, căutarea expresiei lingvistice se desfăşoară în două direcţii: pe de o parte, în seria sinonimiei (diversele denumiri posibile pentru acelaşi lucru), pe de altă parte, în seria omonimiei (diversele sensuri posibile ale aceluiaşi cuvînt). În actul denominării se are deci în vedere concomitent limba din punctul de vedere al realităţii denumite (sinonimia) şi realitatea denumită din punctul de vedere al

sistemului lexical dat (omonimia). În acest proces, sistemul lexical şi realitatea sînt întotdeauna, dacă nu în mod efectiv, cel puţin potenţial opuse şi puse în mişcare ca ansambluri, deoarece şi seria sinonimică şi cea omonimică sînt virtual infinite: la modul ideal, orice lucru poate fi desemnat prin oricare cuvînt şi, invers, orice cuvînt poate să însemne orice lucru — fenomenul decurge din raportul *convenţional* dintre realitate şi semnul lingvistic, raport incontestabil demonstrat de Saussure. Denumirea pentru care se decide vorbitorul prin actul de denominare se află la intersecţia dintre ambele serii amintite, omonimică şi sinonimică; dar această intersecţie, în special în cazul denominării primare, nu este prestabilită, ci se naşte de abia în procesul de denominare care stabileşte o relaţie concretă între cuvînt şi realitate. Această constatare este importantă, de asemenea, pentru înţelegerea teoretică a imaginii poetice: a existat părerea că pentru constituirea acesteia este necesară o anumită „analogie" între lucrul denumit şi lucrul al cărui nume se foloseşte (compară Aristotel, *Poetica*)* ; se presupunea o anume preexistenţă a raportului dintre cuvînt şi lucru chiar şi în cazul imaginii poetice. De fapt, o asemenea preexistenţă este o pură iluzie, deoarece „analogia" pe care o presupunea vechea poetică apare abia în procesul denominării.

Deşi despre denumirea poetică am spus pînă aici multe lucruri, este totuşi necesar să procedăm la o sistematizare mai clară a unora din atributele caracteristice ale acesteia. În primul rînd, să ne lămurim ce ar trebui să înţelegem prin termenul de „denumire poetică". Chiar de la începutul studiului de faţă noi am respins ideea după care denumirea poetică s-ar confunda cu denumirea figurată. Este însă necesar să adăugăm că nici caracterul „excepţional", deosebirea de denominarea curentă, nu formează marca sa indispensabilă. Aproape în orice text literar se vor găsi şi denumiri dintre cele

* Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, 1940, p. 70.

mai curente — care vor fi şi ele parte a structurii poetice. Dacă vrem să studiem tehnica şi funcţia structurală a denominării într-un text literar, trebuie luate în considerare toate denumirile şi numai relaţia calitativă şi cantitativă dintre denumirile curente şi cele ieşite din comun sau dintre denumirile figurate şi cele nefigurate ne poate indica pe ce drum să continuăm cercetarea. Am arătat, de asemenea, că linia de demarcaţie dintre denumirea figurată şi cea nefigurată nu este chiar atît de fermă şi că între cele două genuri de denumiri există nivele intermediare, de tranziţie: denumirea figurată nu este altceva decît sinonimie, sau, eventual, omonimie, dusă la extrem. Se cuvine să mai adăugăm că, nici măcar în literatură, imaginea nu este întotdeauna o denumire „nouă" şi „neobişnuită"; vezi, de exemplu, imaginile-clişee, adesea mai „banale" decît denumirile nefigurate.

Dar cu toate că tranziţia dintre denumirile figurate şi cele nefigurate este nuanţată şi netranşantă, totuşi nu putem trece peste rolul particular al denumirilor figurate în literatură şi peste problematica particulară a acestora. În primul rînd, se impune momentul selecţiei: oare denumirile figurate dintr-un anume text sînt alese din aceeaşi sferă lexicală cu denumirile nefigurate sau din alte sfere? Provin dintr-un singur mediu sau din mai multe medii reciproc contrastante? În al doilea rînd, se pune problema raportului dintre denumirea figurată şi desemnarea curentă a lucrului dat. Sînt amîndouă din aceeaşi sferă lexicală sau din sfere diferite? Sînt de aceeaşi factură emoţională sau de facturi diferite sau chiar contrastante? Şi, în sfîrşit, se ridică problema tipului de imagine: predomină în textul respectiv imaginile metaforice sau cele metonimice şi sinecdotice? Aşa, de exemplu, la scriitorii din cercul „Lumír" predomină orientarea metaforică, la simbolişti cea metonimică şi sinecdotică.

Denominarea figurată este numai arareori legată de un singur cuvînt: de regulă „ se dezvoltă", adică afectează un segment mai mare din contextul învecinat (un subiect exprimat în chip figurat atrage în sfera sa semantică verbul etc.).

Dacă se pune accent pe dezvoltarea imaginilor, apar în acest fel vaste planuri figurate care pot fi în aşa măsură detaliate încît devin teme figurate de sine stătătoare; aşa se întîmplă, de pildă, în cazul comparaţiei clasice dezvoltate. La simbolişti, dezvoltarea figurilor poetice în teme se produce în condiţiile oscilării permanente între sensul propriu şi cel figurat al cuvintelor din care se compune figura; se naşte în acest fel un efect semantic de „realizare" literară a imaginii poetice, care în evoluţia de mai tîrziu a poeziei a fost aşa de mult intensificat încît imaginea, rămînînd imagine, a dobîndit prioritate asupra realităţii pe care o exprima. Să mai adăugăm, în fine, că pot fi de natură figurată şi unele unităţi semantice mai mari decît cuvîntul; poate fi figurat nu motiv (de exemplu, motivele iubirii şi lunii mai în poemul lui Mácha, *Máj*), un personaj epic sau dramatic şi, într-un anume sens, chiar o întreagă operă.

V. Dinamica semantică a contextului

Ocupîndu-ne de cuvînt şi de semnificaţia lui, am zăbovit în domeniul *staticii* semantice, deşi, tratînd despre denumirile poetice, considerate drept acte, ne-am apropiat de hotarele *dinamicii* semantice. Ce înţelegem prin opoziţia dintre aceste două noţiuni în semantică? În ce situaţii este unitatea semantică dinamică şi cînd este ea statică? Să luăm ca exemplu două cazuri extreme: cuvîntul ca tip de unitate statică şi întregul enunţ lingvistic ca reprezentant al dinamicii semantice. Caracterul static al semantismului unui cuvînt rezidă în faptul că sensul lui ne este dat dintr-o dată şi în întregime în clipa cînd rostim cuvîntul. În schimb „sensul" enunţului lingvistic, cu toate că există — potenţial, bineînţeles — chiar din momentul începerii enunţului, se dezvăluie şi se realizează într-o anume secţiune de timp. Enunţul lingvistic este, cu alte cuvinte, un flux semantic, care atrage cuvintele izolate şi le absoarbe în el, privîndu-le de o bună

parte din independenţa proprie semnificaţiei şi raporturilor lor reale ; integrat într-un enunţ, orice cuvînt rămîne „deschis" din punct de vedere semantic pînă în clipa cînd se încheie enunţul. Atîta timp cît enunţul continuă, oricare dintre cuvinte îşi poate modifica raporturile obiectuale şi schimba semnificaţia sub influenţa unor corelaţii noi ; se poate întîmpla ca, pe parcursul enunţului, coloratura emoţională a unui cuvînt să se modifice şi să se transforme în ceva opus etc.

Unitatea semantică dinamică se deosebeşte, cu alte cuvinte, de unitatea semantică statică prin aceea că ne apare ca un *context* realizat în mod treptat. Raportul dintre unităţile semantice dinamice şi cele statice este, cum se ştie, de reciprocitate : unitatea dinamică fiind în sine doar o simplă intenţie semantică, are nevoie de unităţile statice pentru a se concretiza ; pe de altă parte, unităţile statice stabilesc numai în context o relaţie actuală faţă de realitate. Ar fi total greşit dacă am judeca acest raport după modelul : construcţie — material de construcţie, deoarece unitatea dinamică nu se „compune" pur şi simplu din unităţi statice, ci le prelucrează şi le transformă, tot astfel după cum nici unitatea statică nu rămîne pasivă faţă de context, ci îi opune rezistenţă, exercitînd presiuni prin asociaţiile sale semantice asupra direcţiei în care evoluează intenţia semantică, uneori încercînd chiar să se elibereze total din context. Statica şi dinamica semantică constituie două forţe opuse, dar totodată în esenţă atît de legate una de alta, încît formează laolaltă antinomia dialectică fundamentală a oricărui proces semantic. Opoziţia concretă dintre cuvînt şi enunţul lingvistic este doar un exemplu ales dintre mai multe posibile. Fiindcă nu trebuie să considerăm drept unitate statică numai cuvîntul sau expresia lexicalizată, ci chiar şi cea mai mică unitate de conţinut, cum este motivul. Pe de altă parte, nu numai enunţul în totalitatea lui este unitate dinamică, ci şi propoziţia, alineatul etc. Opoziţia dintre statica şi dinamica semantică nu se rezumă la semnificaţia lingvistică sau la semnificaţia exprimabilă prin limbă ; ea apare totdeauna acolo unde se află faţă în faţă o unitate semantică izolată şi o corelaţie coerentă în care urmează să se încorporeze

această unitate. Astfel, de pildă, în viaţa psihică această opoziţie ia înfăţişarea unei antinomii între reprenzentare şi fluxul continuu al activităţii psihice. Ea se realizează în film sub forma opoziţiei dintre secvenţă şi întreaga desfăşurare a peliculei; în istoriografie ea se întîlneşte sub forma opoziţiei dintre „ fapt" şi „ sensul evenimentului".

Dar pentru ca antinomia dintre statica şi dinamica semantică să ia naştere, nu e nevoie de prezenţa a două unităţi semantice, aflate în raport de sub — şi supraordonare; această opoziţie este omniprezentă în adevăratul înţeles al cuvîntului, fiind cuprinsă în orice fapt semnatic luat în sine. Să examinăm, de pildă, relaţia dintre cuvînt, despre a cărui structură semantică am vorbit în capitolul precedent, şi propoziţie — unitatea despre care vom vorbi mai jos. Este limpede că, trecînd de la cuvînt la propoziţie, trecem frontiera dintre statica şi dinamica semnificaţiei. Dar procedînd la adecvarea cuvîntului la realitate, noi am folosit termenul de „ act denominativ", un termen ce sugerează ideea de dinamism. Într-adevăr, o denominare eminamente primară se realizează de cele mai multe ori printr-un cuvînt care este concomitent şi propoziţie; a se vedea cuvintele-propoziţie la copii de felul „ calul", „ căruţă" etc. Astfel, în cuvînt este cuprins, potenţial, un element de dinamică semantică. Pe de altă parte, în propoziţie se ascunde posibilitatea semnificaţiei statice; o dovedeşte lexicalizarea unor propoziţii devenite prea curente; dealtfel, orice propoziţie încheiată, în opoziţie cu dinamismul semantic al propoziţiei următoare, abia începute, apare ca o unitate statică.

După aceste consideraţii generale, să trecem la unitatea dinamică a limbii care se află pe treapta cea mai de jos : propoziţia, spre a pune problema fructificării poetice a structurii ei. Propoziţia are o dublă structură : una gramaticală şi alta pur semantică. Posibilităţile utilizării poetice a structurii gramaticale sînt relativ simple. Chiar şi deosebirea dintre propoziţia simplă şi cea dezvoltată poate deveni sursă de efecte estetice, dacă se recurge mai mult la una dintre aceste posibilităţi. Poate fi folosită în sco-

puri poetice şi deosebirea dintre propoziţiile cu predicat verbal şi cele cu predicat nominal : în această opoziţie, semnificative sînt propoziţiile cu predicat nominal şi de aceea folosirea masivă a unor asemenea propoziţii are efectul unei actualizări estetice a structurii sintactice. (A se vedea observaţiile lui František Trávníček cu privire la propoziţiile nominale la J. Mahen în articolul *Mahenova básnická mluva* [*Limbajul poetic la Mahen*], publicat în volumul omagial *Mahen* (Praga, 1933), şi articolul *Však nechci, aby slova šuměla* [*Nu vreau ca vorbele să foşnească*], publicat în volumul *Nástroj myšlení a dorozumění* [*Un instrument de gîndire şi comunicare*], Praga, 1940.) Propoziţiile se unesc în fraze formate prin coordonare sau subordonare ; iar prin preponderenţa unuia dintre aceste tipuri se pot obţine efecte estetice, şi anume în două moduri diferite : în cazul preponderenţei frazelor formate prin coordonare pot fi subliniate legăturile copulative dintre două propoziţii învecinate, sau, dimpotrivă, se poate pune accentul pe astfel de relaţii, semantic mai precise (gradare, comparare, finalitate, condiţionare, adversitate etc.), cea de a doua modalitate este ilustrată, de exemplu, de structura propoziţiei în poezia lui V. Dyk. În cazul cînd predomină frazele formate prin subordonare, fructificarea lor estetică este, de asemenea, posibilă în două feluri : fie că se folosesc excesiv propoziţii subordonate care se raportează la un singur cuvînt din propoziţia principală (toate tipurile de propoziţii relative), sau, dimpotrivă, se subliniază tipurile de propoziţii subordonate care se raportează la întreaga propoziţie principală (de exemplu propoziţiile temporale etc.). La fel şi ponderea unor părţi de propoziţie sau a propoziţiilor în ansamblul frazei poate să devină factor estetic, evident, fără să existe o normă de perfecţiune dinainte dată : căci şi echilibrul ca şi dezechilibrul structurii frazei poate fi în concordanţă cu intenţiile estetice ale autorului. Nici chiar încălcarea structurii frazei (ca scoaterea unor părţi din corelaţia întregului) nu este lipsită de efecte estetice. De aceea trebuie subliniat faptul că nu ajunge niciodată simpla constatare a unor însuşiri ale

construcţiilor sintactice dintr-o operă : tocmai pentru că este atît de „ formală", sintaxa, mai mult decît alte elemente, se cere confruntată cu întreaga structură a operei.

Cum stau lucrurile cu structura *semantică* a propoziţiei ? La prima vedere s-ar părea că se confundă cu structura sintactică. Neogramaticii simţiseră mai demult că în alcătuirea propoziţiei există şi altă corelaţie decît cea dată de raporturile sintactice ; de aici distincţia dintre subiectul sau predicatul gramatical şi cel „ psihologic", apărută după ce s-a constatat că segmentarea semantică „ actuală"[3] nu se confundă cu segmentarea sintactică formală. Prin subiect „ psihologic" se înţelege un complex semantic de la care porneşte propoziţia şi despre care se afirmă ceva prin predicat. Dar acest subiect nu este totdeauna identic cu subiectul gramatical (de exemplu în propoziţiunea : „ v rybníce — bylo mnoho ryb" — „în *eleşteu* erau o mulţime de peşti"). De asemenea, nici predicatul „ psihologic" nu este, în mod obligatoriu, unul şi acelaşi cu cel gramatical (aşa, de pildă, în propoziţiunea : „na měsíci — *není živých bytostí*", „ pe lună *nu sînt vieţuitoare*", predicatul psihologic cuprinde amîndouă părţile principale de propoziţiune). Lingvistica modernă a mers în această privinţă mai departe, atunci cînd a pus accentul pe unitatea semantică a propoziţiei (a se vedea articolul lui Jul. Stenzel, *Sinn*, *Bedeutung*, *Begriff*, *Definition* [Simţ, semnificaţie, concept, definiţie], în „ Jahrbuch für Philologie", I, 1925, pp. 160—201). Importantă este, de asemenea, descoperirea relaţiei dintre semantica propoziţiei şi intonaţia, consemnată de S. Karcevski în studiul *Sur la phonologie de la phrase* („Travaux du Cercle linguistique de Prague", IV, p. 188) : „ Fraza este o unitate de comunicare actualizată. Nu are o structură gramaticală proprie. Are în schimb o structură fonică proprie, determinată de intonaţie. Orice fel de cuvînt şi orice fel de grupare

[3] Termenul aparţine lui V. Mathesius ; vezi articolul *Funkční linguistika Její novistica funcţională* în *Culegere de conferinţe*, ţinute la primul congres al profesorilor de filozofie, filologie şi istorie, Praga, 1929.

lexicală, independent de forma lor gramaticală, deci chiar şi o interjecţie, pot deveni, dacă o anumită situaţie o cere, unităţi de comunicare". Lucrările lui V. N. Voloşinov, mai ales articolul *Конструкция высказывания* [*Construcţia enunţului*] (în revista „Literaturnaia uceoba", 1930, pp. 65—87), au dezvăluit existenţa dinamicii semantice. În studiul nostru, intitulat *Genetica sensului în poemul „Máj" de K. H. Mácha* (în culegerea *Torso a tajemství Máchova díla* Praga, 1938), am stabilit polaritatea dintre statica şi dinamica semantică. Pornind de la aceste premise, ne propunem să trecem în revistă caracteristicile de bază ale principiilor pe care se întemeiază structura semantică a propoziţiei. Există trei asemenea principii:

1. Primul este unitatea de semnificaţie a propoziţiei către care ne îndreptăm din clipa în care iniţiem o serie semantică cu scopul de a realiza o propoziţie, deşi sensul global rămîne pentru noi potenţial, atîta vreme cît propoziţia nu este încheiată. Karcevski a fost îndreptăţit să arate că orice grup de cuvinte, pe care intonaţia îl semnalizează drept propoziţie, este pentru noi o unitate de comunicare în care introducem, chiar şi forţat, un sens global. Literatura modernă foloseşte din plin şi în diferite feluri această însuşire fundamentală a structurii semantice a propoziţiei. Pornind de la unitatea de sens a propoziţiei, simbolismul silea pe cititor să caute relaţia dintre mai multe „planuri" ce se interferau în interiorul propoziţiei. Unele curente ulterioare (de exemplu, futurismul sau dadaismul) obligă pe cititor să introducă intenţionalitate semantică în grupări accidentale de cuvinte, tot pe baza aceleiaşi unităţi semantice a propoziţiei.

2. Al doilea principiu specific structurii semantice, a propoziţiei poate fi definit drept o „acumulare semantică. El se bazează pe două realităţi. În primul rînd, unităţile de semnificaţie din care se compune propoziţia sînt percepute în succesiunea lor neîntreruptă, indiferent de complicata arhitectonică a relaţiilor de subordonare şi supraordonare; apare, astfel, o serie pe care o putem reprezenta

schematic în felul următor : a b c d etc. Dar intervine aici al doilea factor, şi anume faptul că orice unitate care succede alteia este percepută pe fondul unităţii care o precede, a tuturor celorlalte unităţi precedente, astfel încît, după încheierea propoziţiei, în mintea celui ce ascultă sau citeşte este prezent simultan întregul ansamblu de unităţi de semnificaţie din care se compune propoziţia. Procesul acumulării semantice, care se realizează în acest mod, ar putea fi reprezentat după cum urmează :

a b c d e f
a b c d e
a b c d
a b c
a b
a

Seria de litere, aşezate alfabetic şi orizontal, din primul rînd al schemei reprezintă succesiunea unităţilor de semnificaţie dinăuntrul ansamblului propoziţiei ; coloanele verticale de sub literele din primul rînd exprimă schematic procesul acumulării semantice : în clipa cînd percepem unitatea *b* avem în minte unitatea *a*, cînd percepem unitatea c cunoaştem unităţile *a b* etc. Trebuie specificat că aglomerarea de unităţi semnificative într-o rezultantă finală nu înseamnă totul şi că este importantă mai ales ordinea în care se realizează această aglomerare. Propoziţia : „Pe masă, printre cărţi, se afla lampa", nu este identică sub raportul organizării semantice cu altă propoziţie de structură gramaticală identică : „ Lampa se afla pe masă, printre cărţi". Apoi, aceste propoziţii din punct de vedere semantic sînt altceva decît cea de a treia propoziţie, altfel egală cu ele din punct de vedere gramatical : „Printre cărţi, pe masă, se afla lampa". Deosebirea dintre aceste propoziţii rezidă în faptul că fiecare din ele se distinge printr-o altfel de ordine a acumulării semantice. Teoria subiectului şi a

predicatului „psihologic" nu este suficientă pentru a ne permite să descoperim cauza acestei mari varietăţi, deoarece poziţia subiectului şi a predicatului psihologic este identică în prima şi în cea de a treia propoziţie. Concepţia lui Mathesius, citată mai înainte, privind sintaxa propoziţiei ca o „segmentare actuală", pune accentul pe ordinea cuvintelor şi se apropie de noţiunea pe care noi am definit-o drept acumulare semantică.

În actualizarea poetică a acumulării semantice, procesul se complică şi este frînat prin acumularea de semnificaţii foarte îndepărtate unele de altele în interiorul aceleiaşi propoziţii [....].

3. Cel de al treilea principiu este cel al oscilării dintre statica şi dinamica semantică : fiecare unitate de semnificaţie din propoziţie (cuvîntul, partea de propoziţie) tinde, pe de o parte, să realizeze un raport direct cu realitatea pe care o desemnează, iar, pe de altă parte, este încătuşată în corelaţiile propoziţiei ca întreg şi îşi realizează contactul cu realitatea numai prin intermediul acestui întreg. Pe scurt, este vorba de polaritatea dintre denumire şi context, tensiune care se soluţionează în diferite feluri, după împrejurare. Aşa, de exemplu, la Mácha predomină elementul de independenţă a raporturilor obiectuale ale denominativelor asupra elementului de coeziune a contextului propoziţiei. De aci provin numeroasele zeugme* în stilul lui Mácha, necongruenţa dintre anumite cuvinte legate între ele, cum ar fi : „mai înserat" „un pom întins" ; de asemenea lipsa de coeziune sintactică dintre propoziţii. La Karel Čapek, invers, domină coerenţa contextuală asupra denominativelor izolate ; de aci unduirea moale a intonaţiei şi tendinţa de slăbire a limitelor sintactice. Lucrurile se complică în poezia lui Březina ; la el, fiecare dintre denumirile figurate are tendinţa de a-şi crea un context propriu. Denumirile lexicale se dezvoltă în vaste „planuri"

---

* Procedeu care constă în a atăşa, printr-o legătură gramaticală, unui sau mai multe substantive la un adjectiv sau la un verb care, din punct de vedere logică, nu se referă decît la unul dintre substantive.

figurate, care se ciocnesc între ele; contextului general îi revine în cele din urmă misiunea de a coordona aceste multiple contexte particulare; numai că acest context general rămîne adesea la Březina în stadiul de simplă intenţie semantică; astfel ia naştere polisemantismul unor poezii ale lui Březina.

În rezumat, referitor la structura semantică a propoziţiei putem spune că, fiind mai puţin „formală" decît structura sintactică, ea este un mediator între aceasta din urmă şi conţinutul semantic individual al fiecărei propoziţii în parte. Totodată, are destule însuşiri generale pentru a fi accesibilă analizei ştiinţifice. Din aceste două motive, ea este importantă pentru teoria limbajului poetic. Nu este posibil îndeosebi să analizăm structura artistică a prozei literare fără să ţinem seama de structura semantică a propoziţiei; aşa se şi explică de ce studiul ştiinţific al prozei a făcut progrese mai lente decît studiul poeziei, care, la rîndul său, cel puţin pentru o vreme, s-a mulţumit cu analiza aspectului acustic, lexical şi sintactic.

Dar propoziţia nu este ultima şi cea mai înaltă treaptă în ierarhia unităţilor de semnificaţie care umplu spaţiul dintre cuvînt şi enunţul lingvistic global. Unităţile superioare propoziţiei sînt aliniatul şi capitolul. Se pune însă întrebarea dacă acestea sînt unităţi lingvistice. Sînt, în sensul că fac parte din enunţul lingvistic; căci nu poate depăşi limitele limbii ceva ce apare ca urmare a succesiunii semnelor lingvistice. Dacă lingvistica le ignoră, aceasta se datorează faptului că structura lor nu se călăuzeşte după legile gramaticii: unitatea gramaticală cea mai înaltă este propoziţia. Dar noi am văzut că propoziţia nu este numai o structură sintactică, ci totodată şi semantică. Iar toate principiile structurii semantice a propoziţiei, enumerate mai sus, pot fi aplicate şi la ansamblurile superioare propoziţiei.

Din punct de vedere semantic, propoziţia ne trimite adesea la un context mai larg, mai ales la acela care a precedat-o. Pentru limpezirea ideii de acumulare semantică am citat mai sus trei propoziţii de structură lexicală şi

gramaticală identică, dar în care ordinea unităţilor de semnificaţie diferă. Ne vom folosi încă o dată de două dintre ele pentru a lămuri în ce fel propoziţia ne trimite la corelaţii semantice mai largi. 1) „Lampa se afla pe masă, printre cărţile îngrămădite"; 2) „Pe masă, printre cărţile îngrămădite, se afla lampa". În primul caz se presupune că a mai fost vorba despre *lampă*, în cel de al doilea caz — că în textul anterior s-a mai vorbit despre *masă*. În raport însă cu contextul ulterior, aceste propoziţii nu mai sînt atît de unisemantice : după amîndouă ar putea urma foarte bine propoziţia : „La masă şedea, adîncit în lectură, un om"; este adevărat însă că propoziţia : „Se aflau acolo o mulţime de cărţi" ar fi mai nimerită după prima propoziţie decît după cea de a doua. Determinarea semantică regresivă a contextului se dovedeşte a fi mai puternică decît cea progresivă; faptul este firesc. Pentru noi demn de reţinut este că trecerea de la propoziţie la unităţi semantice superioare este fluentă, fără frontiere substanţiale. De notat este şi faptul că nici sub aspect gramatical nu există în acest caz graniţe de netrecut : legarea unei propoziţii de alta care urmează după ea se poate face şi cu mijloace gramaticale; aşa, de exemplu, două propoziţii pot fi legate prin pronume sau adverbe demonstrative, incluse în cea de a doua propoziţie, dar raportate la una din părţile de propoziţie cuprinse în prima; de asemenea, subiectul poate fi comun pentru două sau mai multe propoziţii învecinate.

Pentru teoria literaturii omogenitatea structurii semantice a propoziţiei şi a unităţilor semanice superioare sau chiar a textului întreg constituie o premisă foarte importantă de lucru. Fiindcă această corelaţie reprezintă puntea pe care se poate trece de la analiza limbii la studiul întregii structuri semantice a textului. Astfel, „analiza compoziţiei" nu va mai fi osîndită la încremenire dacă se vor aplica principiile dinamicii semantice, pe care le-am enumerat cu prilejul examinării structurii semantice a propoziţiei; se dobîndeşte posibilitatea de a ajunge la depistarea „formală" şi totuşi concretă a „gestului se-

mantic", care organizează opera ca unitate dinamică de la elementele cele mai simple la conturul cel mai general. În pofida aparenţelor sale „formale", gestul semantic este cu totul altceva decît forma concepută ca „veşmînt" exterior al operei; el este un fapt semantic, o intenţie semantică, chiar dacă este calitativ indefinită. Tocmai pentru că este de esenţă semantică, gestul semantic permite înţelegerea şi stabilirea corelaţiilor exterioare dintre opera literară, personalitatea scriitorului, societate şi celelalte sfere ale culturii. Conceptul de gest semantic, deşi se referă la structura interioară a operei, lichidează şi ultimele rămăşiţe ale formalismului herbartian din teoria structurală a literaturii.

Ne mai rămîne să examinăm unităţile semantice superioare, concretizate semantic, adică pe acelea care sînt numite de regulă componente tematice ale operei literare; e vorba mai ales de noţiunile de motiv, acţiune, temă generală. S-a instaurat obiceiul de a trata aceste elemente în afara corelaţiei lor cu limba, sau de a rezerva limbii un rol pasiv în raport cu ele, conform principiului după care conţinutul îşi determină forma. Dar graniţa dintre ele şi elementele de limbă nu este atît de precisă pentru ca cele două grupuri să se poată opune fără rezerve unul altuia ca două chestiuni total diferite: am văzut (cînd am examinat imaginea poetică) că şi semnificaţia lingvistică, lexicală, poate fi tematizată şi că, dimpotrivă, adesea un motiv, adică o unitate de conţinut, poate fi exprimată cu un singur cuvînt, contopindu-se astfel cu semnificaţia lexicală. De asemenea, lexicalizarea motivului, adică încremenirea lui într-o unitate de semnificaţie convenţională simultană, asemănătoare cuvîntului, nu este imposibilă, după cum o dovedesc motivele lexicalizate din care se compun basmele. În afară de aceasta, cercetările moderne au demonstrat în mod convingător că şi tema, mai ales tema literară, se află într-un raport de reciprocitate cu limba: nu numai expresia lingvistică depinde de temă, ci şi tema depinde de expresia lingvistică. O dovadă sugestivă ne-a oferit-o R. Jakobson în studiul *K popisu Máchova*

verše [*Cu privire la descrierea versului lui Mácha*], în culegerea *Enigma operei lui Mácha*. Se arată în acest studiu că Mácha concepe într-un fel spaţiul în versurile iambice şi în alt fel în cele trohaice : în versurile iambice spaţiul apare ca o linie continuă unidirecţională, dată de mişcarea de la observator către fundal, iar în cele trohaice — ca o expansiune neliniştită în toate direcţiile. Astfel, la Mácha, concepţia despre spaţiu stă în strînsă legătură cu ritmul ; este o legătură bilaterală, reciprocă, aşa încît nu se poate stabili care dintre cele două componente o determină pe cealaltă. Dar ritmul este o chestiune preponderent lingvistică, ce se sprijină pe organizarea fonică (fonologică), a textului, pe cînd concepţia spaţiului, dimpotrivă, ţine de aspectul tematic. Cu alte cuvinte, nici tema nu trebuie să scape analizei lingvistice, a cărei misiune şi sferă de lucru este *întreaga* structură a operei literare ; modul lingvistic de lucru înseamnă, în concepţia noastră, doar o orientare metodologică, şi nicidecum o limitare a materialului cercetării ştiinţifice.

VI. Monologul şi dialogul. Sensul „ascuns"

Am parcurs, în cele cîteva capitole precedente, ierarhia componentelor sonore şi semantice ale operei literare. Dar cu aceasta nu am epuizat întreaga problematică a limbajului poetic. Ne mai rămîne să cercetăm chestiunea participării subiectului la actul lingvistic sau, cu alte cuvinte, deosebirea dintre monolog şi dialog, precum şi problema semnificaţiei „neexprimate", „ascunse" în spatele cuvîntului.

Monologul şi dialogul reprezintă două aspecte fundamentale ale organizării semantice a enunţului lingvistic şi totodată două forme antinomice ale structurii limbii în sens funcţional ; de aceea se vorbeşte în lingvistică de un

„limbaj" monologal şi de un altul dialogal (vezi L. P. Iakubinski, *O диалогической речи* [*Despre limbajul dialogal*], în culegerea „Russkaia reci", I, Petrograd, 1923). Dar monologul şi dialogul sînt mai mult decît nişte limbi funcţionale, deoarece forma monologală sau cea dialogală a exprimării depind de faptul dacă la enunţ participă unul sau mai multe subiecte, pe cînd decizia cu privire la aplicarea unuia sau a altuia dintre limbajele funcţionale este o chestiune ce ţine de decizia unui singur subiect. Deci, deosebirea dintre monolog şi dialog este mai adîncă decît deosebirile ce există între celelalte limbaje funcţionale, fapt care rezultă indirect şi din împrejurarea că participanţii la dialog pot folosi, fiecare, un alt stil funcţional; raportate la relaţia monolog — dialog, diferenţierile funcţionale apar ca o suprastructură secundară.

Diferenţa dintre monolog şi dialog împarte literatura în două părţi inegale: pe de o parte, lirica şi epica privite ca forme monologale, pe de altă parte, dramaturgia ca artă a dialogului. Aceasta nu înseamnă, bineînţeles, că dialogul, ca modalitate de expresie lingvistică, este în principiu exclus din lirică şi epică (a se vedea „disputele" în lirică şi dialogurile personajelor în genul epic) sau, dimpotrivă, monologul din dramă (a se vedea elementele narative incluse în textul dramatic). Prin aceasta se afirmă doar că enunţul liric sau epic presupun un singur narator (scriitorul), în timp ce drama presupune mai mulţi; dacă se trece de această limită (care este uneori doar imaginară), opera lirică sau epică se transformă în operă dramatică şi invers: aşa, de exemplu, convorbirea dintre două părţi opuse într-o „dispută" lirică (*Disputa dintre trup şi suflet*) * poate fi interpretată şi ca structură dramatică. Dar diferenţa dintre orientarea monologală din lirică şi epică şi orientarea dialogală din dramă se manifestă şi altfel decît în planul limbii: astfel, dialogul dramatic este strîns legat de ambele atribute ale timpului trăit de spectator,

* *Disputa dintre trup şi suflet*, o compoziţie anonimă în versuri, apărută în literarura cehă a secolului al XIV-lea.

atît de prezent cît şi de scurgerea timpului (O. Zich foloseşte termenul de caracter „tranzitoriu" al timpului în *Estetika dram. umění* [*Estetica artei dramatice*], Praga, 1931, p. 219), în timp ce monologul epic şi cel liric nu se disting decît prin cîte unul din aceste atribute : în monologul epic avem doar scurgere, în nici un caz prezent, iar în cel liric doar prezent, în nici un caz scurgere. Dar de vreme ce deosebirea dintre monolog şi dialog coboară adînc, pînă la fundamentele gnoseologice ale limbii, este clar că antinomia dintre cele două orientări ţine de esenţă şi nu de funcţiile lingvistice diferite.

Cu toate că au un caracter antinomic, cele două orientări, monologală şi dialogală, nu se exclud, ci se întrepătrund : în vorbirea evident monologală putem adesea constata prezenţa unui dialog latent, şi invers ; lucrul acesta e valabil nu numai pentru creaţia literară, ci pentru vorbire în general. Desigur, literatura foloseşte intens nuanţele semantice care apar în acest fel. Aşa, de pildă, stilul lui Viktor Dyk, care preferă, aşa cum am mai spus, coordonările sintactice, şi nu pe cele copulative, relaţiile de adversitate, graduale, explicative etc., ascunde tocmai datorită acestei împrejurări bogate însuşiri dialogale. Pe aceste însuşiri s-a bazat E. F. Burian atunci cînd a transpus povestirea *Krysař* [*Vînătorul de şobolani*] a lui V. Dyk, aproape fără nici o modificare a textului, dintr-o formă monologală într-un dialog la care participă mai multe persoane. Dialogul n-a apărut ca urmare a intervenţiei dramaturgului ; acesta n-a făcut altceva decît să dezvăluie nişte calităţi intrinsece textului, prezente încă din faza epică sub forma unui element al structurii semantice şi ca factor estetic. Cazul invers, adică monolog ascuns în dialog, poate fi găsit în unele drame simboliste, mai ales la Maeterlinck, unde diversele replici ale unor personaje diferite formează de fapt un context monologal unic, distribuit între mai mulţi parteneri ; nu e vorba, dealtfel, decît de fructificarea literară a unei situaţii destul de frecvente în convorbirile intime, cînd personajele participante

sînt atît de puternic legate prin interese şi simţire comună încît tensiunea semantică dintre ele, care stă la baza distribuirii rolurilor în dialog, ajunge la o slăbire maximă.

Dialogul şi monologul sînt prezente astfel împreună la geneza oricărui act lingvistic; indiferent dacă forma aparentă este monologală sau dialogală, amîndouă sînt cuprinse chiar în procesul psihic din care se naşte actul lingvistic: relaţia dintre „eu“ şi „tu“, pe care se bazează dialogul, nu are nevoie, pentru a se manifesta, de doi indivizi; este suficientă o tensiune interioară, conflicte şi răsturnări neaşteptate, consecinţe ale dinamicii vieţii psihice a oricărui individ. Dialogul manifestat, ca şi cel potenţial, îşi are deci rădăcina în caracterul dialogal al proceselor psihice. Din această cauză, în dialogul dintre mai mulţi parteneri procesele psihice se manifestă mult mai direct decît în monolog. „Situaţia psihologică“ dintre participanţii la o discuţie are mereu influenţă asupra cursului dialogului; uneori înrîurirea este aşa de mare încît unul dintre participanţi reacţionează nu atît la cuvintele partenerului, cît la procesul psihic care le însoţeşte. Uneori vorbitorul consideră reacţia psihică (exprimată involuntar, nu printr-un gest sau printr-o mimică cu valoare de comunicare) drept un răspuns suficient, la care reacţionează imediat fără a mai aştepta cuvintele partenerului („Nu trebuie să-mi spuneţi nimic, ştiu ce vreţi să spuneţi, dar eu...“).

Ne aflăm aici la limita dintre limbă şi procesul psihic. Se poate chiar observa cum pătrunde activitatea psihică în limbă, integrîndu-se în actul vorbirii. La o participare directă a psihicului, aşa cum se întîmplă cînd reacţia psihică a partenerului devine răspuns, se poate ajunge numai atunci cînd procesul psihic, fără a-şi modifica substanţa, devine semnificaţie *comunicabilă*. În ceea ce priveşte natura semantică a stărilor şi proceselor psihice, psihologia contemporană a demonstrat clar că viaţa psihică este plină de elemente semantice chiar şi atunci cînd nu este vorba de o comunicare. Întreaga psihologie morfologică porneşte de la premisa că impulsurile exte-

rioare se ordonează spontan şi direct în conştiinţa individului în structuri organizate şi unificate printr-un „sens" unic, cu alte cuvinte se subordonează unui anumit gen de semnificaţie. Există cercetători (Voloşinov) care consideră că întreaga sferă a vieţii psihice constituie o structură semantică; după părerea acestora, tot ce nu are semnificaţie nu este fapt psihic, ci biologic. Părerea nu este lipsită de temei : în multe percepţii putem, dacă analizăm cu băgare de seamă, să descoperim elemente care, cu toate că par inerente realităţii receptate, nu sînt altceva decît semnificaţie introdusă de subiect în realitatea receptată. Aşa, de pildă, deosebim în aparenţă numai prin vedere o masă în picioare de una răsturnată, deşi distingerea primei dintre cele două poziţii presupune conştiinţa funcţiilor mesei : în procesul de percepere a unei anumite poziţii noi avem în conştiinţă că masa este un obiect pentru mîncare sau lucru; din această cauză numai poziţia care permite utilizarea ei în aceste scopuri ne apare în mod spontan ca normală. Chiar şi forma diverselor obiecte o *vedem* ca pe o unitate organizată atunci cînd ştim la ce servesc aceste obiecte; obiectele ale căror funcţii nu ne sînt cunoscute pot să ni se pară neclare ca formă sau de-a dreptul informe.

Din această cauză sperăm că nu ne vom îndepărta prea mult de adevăr caracterizînd raportul reciproc dintre actul lingvistic şi procesul psihic respectiv drept un raport între două serii semantice paralele şi corelate. Deosebire dintre aceste două serii rezidă însă în faptul că numai semnificaţia lingvistică este pe deplin comunicabilă, deoarece are la dispoziţie un sistem de simboluri perceptibile prin simţuri, în timp ce semnificaţia psihică nu are asemenea posibilităţi de exprimare sistematică : dispune doar de simptome care exprimă procesul psihic foarte incomplet, de acte *spontane* cum sînt mimica, gesturile, faptele, pe scurt „comportamentul" (*behaviour*). Punem accentul pe cuvîntul „spontan", deoarece din clipa în care mimica, gesturile etc. devin acte conştiente sau chiar sistematice, are loc un fenomen de *transpunere* a procesului psihic în-

tr-un sistem de semne cu ajutorul cărora comunicăm în mod conştient, aşa cum procedăm cu semnele lingvistice.

Studiul relaţiilor dintre limbă şi activitatea psihică interesează atît lingvistica cît şi psihologia. Pentru lingvistică e vorba mai ales de modalităţile prin care activitatea psihică, ce secondează actul lingvistic, îşi face simţită prezenţa; interesează eventual şi problema felului în care se manifestă calitatea ei semantică concretă în mod *direct*, adică fără a fi deformată prin transpunere în sistemul de semne lingvistice şi în normele acestora. Noi nu ne-am propus însă să studiem aici această problemă în amănunt şi sub toate aspectele: vrem doar să schiţăm în linii mari modalităţile de utilizare *poetică* a corelaţiei dintre procesul semantic al activităţii psihice şi limbă.

Prima dintre aceste modalităţi este relativ foarte simplă: este vorba de *tăinuirea* unei semnificaţii în esenţa ei de natură lingvistică, adică a unei semnificaţii care ar putea fi fără dificultate formulată în cuvinte. Avem în vedere aici aşa-zisa „aluzie". Aluzia apare destul de des şi în limbajul de comunicare, atunci cînd vorbitorul se mărgineşte doar să schiţeze un fapt, o idee, o apreciere etc.; o asemenea tăinuire este motivată de anumite considerente cum sînt sentimentele personale, morale ale partenerului, eventual cenzura socială, politică etc. Dar ceea ce în limbajul de comunicare apare din considerente „practice", în poezie poate deveni un procedeu estetic gratuit, deşi această gratuitate nu exclude influenţa genetică a considerentelor de ordin practic. Aluzia poate evolua, în poezie, devenind un procedeu artistic sistematic. Pe ea se bazează, de exemplu, structura semantică a poeziei lui V. Dyk, chiar şi a liricii lui intime, unde „tăinuirea" nu are nici o motivare practică. În acest caz, tehnica aluziei constă în a vorbi despre chestiuni cît se poate de concrete cu ajutorul unor propoziţii cu caracter gnomic; îi revine cititorului sarcina de a ghici sensul concret tăinuit din corelaţia semantică a unor asemenea propoziţii gnomice. Sensul concret se ascunde aci „printre" propoziţii.

Mai complicat este un alt caz, şi anume exprimarea, prin intermediul limbii, a semnificaţiei psihice „inexprimabile". Ştim cu toţii, din proprie experienţă, că expresia ligvistică, care poate reda cu relativă uşurinţă realitatea externă, devine neputincioasă, un instrument neîndestulător, atunci cînd încercăm să exprimăm fluxul activităţii noastre psihice. În asemenea cazuri, pretindem expresiei ligvistice un lucru care este străin esenţei şi destinaţiei limbii, şi anume ca simbolul lingvistic, perceptibil prin simţuri, purtător al unei semnificaţii *lingvistice*, să devină purtător de semnificaţie *psihică*. Acest experiment paradoxal a devenit o problemă artistică a curentului simbolist. Modul în care poezia simbolistă, în forma sa cea mai pură, reprezentată la noi de O. Březina, a soluţionat această problemă este cunoscut : structura semantică a poeziei simboliste este realizată astfel încît *fiecare* cuvînt să fie receptat ca exprimare figurată. Dacă acest efect reuşeşte, se produce un fenomen semantic deosebit : cu toate că poetul vorbeşte mereu numai de realităţi materiale ale lumii exterioare, aserţiunile lui, compuse numai din expresii figurate, se proiectează în *altă* direcţie decît realitatea exterioară. Sensul lor „propriu" ne trimite în sfera semnificaţiilor psihice „inexprimabile". Am spus mai înainte că la O. Březina imaginile poetice se tematizează abundent ; în acelaşi timp însă, sau poate tocmai din această cauză, tema centrală a poeziei rămîne nedefinită, adesea într-adevăr inexprimabilă. Adevărata patrie a „sensului" din poezia lui O. Březina este dincolo de cuvinte — în imperiul semnificaţiilor psihice.

În sfîrşit, cel de al treilea caz de utilizare poetică a corelaţiei dintre limbă şi activitatea psihică este mai paradoxal decît cele două cazuri precedente ; el a rezultat din cunoaşterea faptului că activitatea psihică se caracterizează mai puţin printr-un „lexic" propriu şi mai mult prin modalitatea de asociere a semnificaţiilor sale. În timp ce legăturile dintre unităţile lingvistice lexicale sînt de natură sintactică, în viaţa psihică trecerea de la o unitate la alta se face pe calea asociaţiilor. Privită

din punct de vedere logic, asociaţia pare întîmplătoare şi nejustificată (dar numai din punct de vedere logic, fiindcă din punctul de vedere al activităţii psihice asociaţia are şi ea legi severe, deşi foarte complicate, aşa cum a demonstrat psihologia abisală modernă). Pornind de la cunoaşterea esenţei asociative a legăturilor semantice ale activităţii psihice, scriitorii au încercat să facă din limbă, pe cît era cu putinţă, expresia directă a proceselor psihice, înlocuind relaţiile logice normale dintre semnificaţiile lingvistice cu acumularea lor asociativă. Raporturile logice stau *deasupra* semnificaţiilor concrete; tendinţa lor firească, culminînd în formule matematice şi logice, este de a se debarasa de semnificaţia concretă pînă la totala ei aneantizare; pe cînd raporturile asociative îşi au, dimpotrivă, izvorul în semnificaţii de care se lasă călăuzite de la o etapă la alta. Din cauza independenţei lor faţă de semnificaţiile concrete, relaţiile logice au posibilitatea de a selecta numai acele aspecte ale semnificaţiilor, care se potrivesc corelaţiei logice dinainte stabilite, pe cînd raporturile asociative, care nu numai că depind, ci îşi au izvorul în semnificaţiile concrete, au nevoie pentru a se dezvolta cu succes de o cît mai mare bogăţie de semnificaţii concrete. De aceea, literatura orientată către redarea directă (nu aluzivă) a proceselor psihice cu ajutorul cuvîntului se străduieşte să înregistreze cît mai complet etapele de desfăşurare a activităţii psihice. De o reproducere perfectă nu poate fi însă vorba, pe de o parte pentru că relaţiile logice nu pot fi total alungate din limbă, iar pe de altă parte pentru că o premisă indispensabilă a artei este distanţa dintre material şi prelucrarea lui artistică. La fel ca în toate celelalte probleme ale artei, este vorba şi în acest caz doar de o simplă tendinţă.

Că lucrurile stau aşa, ne-o dovedeşte existenţa unei pluralităţi de soluţii, care au valoare în sine, şi nu ca etape ale unui proces de perfecţionare a transcrierii fidele a activităţii psihice. O primă încercare a făcut-o E. Dujardin în deceniul al nouălea al secolului trecut, în romanul

Les lauriers sont coupés; el a descoperit „monologul interior", în care se operează cu propoziţii coordonate scurte şi cu modificări bruşte ale relaţiilor semantice dintre ele. De atunci, calea deschisă de el nu a mai fost abandonată; momentan, ultima etapă o constituie „dicteul automat" (*écriture automatique*), care subliniază mai ales îndepărtarea absolută a unităţilor de semnificaţie învecinate, astfel încît, în plan raţional, relaţia dintre ele să devină total imposibilă; unităţile de semnificaţie apar astfel ca simboluri, ale căror semnificaţii „proprii" se regăsesc abia într-o intangibilă inconştienţă: caracterul „accidental" al relaţiilor asociative atinge limita sa maximă. Caracteristic este faptul că procedeul „monologului interior" pătrunde în literatura cehă (în romanele Mariei Součková) concomitent cu procedeul „dicteului automat", apărut mult mai tîrziu decît cel dintîi. O asemenea relaţie între procedee sau metode este de neconceput în disciplinele ştiinţifice, unde orice metodă îşi menţine valabilitatea numai pînă în momentul cînd este depăşită de o alta, mai desăvîrşită; este un nou argument care ne demonstrează că procedeele citate de noi, începînd cu monologul interior, sînt fapte de diversificare artistică.

Sîntem la capătul sintezei noastre referitoare la problematica limbajului poetic. Cu toate că este o chestiune de care ne ocupăm de mai multă vreme (prima versiune mai scurtă a acestui studiu a apărut în publicaţia congresului de lingvistică de la Bruxelles, 1939), departe de noi gîndul de a considera rezultatele cercetării noastre drept o legiferare definitivă a unor probleme atît de vii. Peste zece ani, o asemenea încercare de sinteză s-ar solda cu rezultate total diferite, aşa cum diferă studiul de faţă de articolul pe care l-am scris cu ani în urmă şi în care am încercat să cuprindem într-o sinteză stadiul de atunci al ştiinţei care se ocupă de limbajul poetic (*O současné poetice* [*Despre poetica actuală*], „Plan", 1929); deosebirea dintre punctele de vedere de atunci şi cele de astăzi ne îndeamnă pe viitor la prudenţă. Singura ambiţie a studiului nostru

este de a schiţa direcţia pe care o urmează cercetarea actuală a problemelor limbajului poetic şi de a reliefa problemele care se cer soluţionate în clipa de faţă. Acum zece ani, era în centrul atenţiei mai ales aspectul fonic al limbajului poetic; dintre problemele legate de semnificaţie, s-au studiat cu precădere doar cele de lexic şi de utilizare poetică a lexicului. Astăzi, pe primul plan se află semnificaţia (chiar şi atunci cînd se cercetează realizarea fonică). Predomină mai ales problemele privitoare la statica şi dinamica semantică, la structura semantică. Pe de o parte, acest mod de a progresa este firesc; se merge de la bază spre etajele superioare — proces prin care trece şi structuralismul literar, ca orice alt curent ştiinţific (în strînsă legătură cu lingvistica structurală). Pe de altă parte, evoluţia practicii ştiinţifice impune o anumită succesiune: după problemele literaturii în versuri, care şi-au găsit o anumită rezolvare elementară, vine rîndul prozei, ale cărei probleme nu pot fi soluţionate fără o cunoaştere mai amănunţită a structurii unităţilor dinamice de semnificaţie, începînd cu propoziţia. În afară de aceasta, începe să se contureze şi posibilitatea unei teorii comparate a artelor pe baze semiologice, căci elementul comun diverselor arte îl constituie tocmai problemele structurii semantice şi ale semnificaţiei în genere, şi nu substraturile materiale care alcătuiesc suportul semnificaţiilor (cum ar fi sunetul în literatură); materialele pe care le folosesc artele diferă de la o artă la alta şi adesea nu pot fi comparate între ele. Datorită tuturor acestor împrejurări, teoria limbajului poetic şi poetica în general, mai ales poetica cehă, au început să considere problemele structurii semantice ca fiind cele mai importante şi mai actuale.

Caracteristică pentru stadiul actual al cercetării în domeniul limbajului poetic este, cum am mai spus, depăşirea definitivă a formalismului. Descoperirea dinamicii semantice şi a poziţiei sale antinomice faţă de statica semantică realizează o apropiere între semnificaţie şi dinamica activităţii psihice. Astfel, pe viitor va putea fi studiată

această corelaţie fără pericolul „psihologismului", care ne ameninţa mereu, atîta vreme cît semnificaţia statică era concepută ca element al unei combinaţii „formale" a semnelor lingvistice. Astăzi este clar că semnificaţiei îi revine în mod imanent iniţiativa; ea nu mai constituie doar o reflectare iluzorie a realităţii, ci un izvor de energie, şi de aceea nu trebuie să ne temem de o confruntare a ei cu celelalte forţe vitale ale omului. În aceasta rezidă, după părerea noastră, cea mai importantă contribuţie a teoriei actuale a limbajului poetic.

„Slovo a slovesnost", VI, 1940.

DESPRE SEMANTICA IMAGINII POETICE*

STUDIUL pe care-l prezentăm aici reia o problemă abordată de noi într-o expunere de dată mai veche, *Básnické pojmenováni a estetická funkce jazyka* [*Denumirea poetică şi funcţia estetică a limbii*], publicată în anul 1938. Expunerea de atunci pornea de la premisa negării concepţiei curente, după care deosebirea dintre limbajul poetic şi cel de comunicare ar consta în natura figurată a expresiei literare şi natura nefigurată a expresiei de comunicare; nici plasticitatea şi nici noutatea denumirilor nu sînt caracteristice pentru literatură la modul general şi nu sînt valabile pe tot parcursul evoluţiei acesteia. În expunere se ajunge la concluzia că deosebirea dintre denumirea poetică şi cea de comunicare este determinată de funcţia specifică a literaturii ca fenomen artistic, adică de funcţia estetică: în cazul denumirilor poetice atenţia este îndreptată asupra semnului însuşi şi de aceea iese în evidenţă relaţia semantică a fiecărui cuvînt cu conexiunile învecinate ale textului, în timp ce în cazul denumirilor de comunicare accentul principal cade pe raportul dintre cuvînt şi lucrul pe care îl vizează direct acest cuvînt, adică pe ceea ce numim raport concret. Pe această poziţie ne menţinem şi astăzi şi dacă revenim acum la problema imaginii în literatură, nu o facem pentru a abandona punctul nostru de vedere, ci pentru a-l aprofunda.

Menţionăm că problema imaginii poetice nu este întru totul soluţionată doar prin afirmaţia că imaginea nu se limitează nici pe departe numai la poezie şi că, dimpotrivă, şi poezia foloseşte din plin cuvinte cu sens nefi-

* *K sémantice básnického obrazu*. Se traduce după volumul *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. cit., pp. 157–162.

gurat; ne rămîne şi după această constatare sentimentul că orice cuvînt, de îndată ce intră în sfera poeziei, produce impresia de imagine, fie că este întrebuinţat în sens figurat sau propriu. Atunci cînd sînt folosite în literatură, cuvintele, ca şi asocierile de cuvinte, produc o mai mare bogăţie de reprezentări, sentimente etc., decît atunci cînd apar în limbajul de comunicare; în literatură ele exprimă întotdeauna mai mult decît în formele lingvistice de comunicare. Cuvîntul de comunicare, aşa cum ne-o demonstrează forma extremă de limbaj de comunicare, limbajul ştiinţific, năzuieşte spre un sens precis delimitat, cuprinzînd elemente ce pot fi cu exactitate enumerate; cuvîntul poetic, chiar şi atunci cînd, pe o anumită treaptă de dezvoltare, simulează tendinţa spre schematizări intelectuale, este întotdeauna orientat şi către un sens ce nu este în mod direct exprimat (reprezentări asociate, împletiri complicate de sentimente, de procese psihice), şi prin intermediul acestor sensuri neexprimate direct este capabil să stabilească o relaţie concretă şi cu lucruri care stau în afara liniei drepte şi înguste a relaţiei semantice date. De aici provine impresia de exprimare figurată şi în cazul expresiilor nefigurate, expresii din care se compun, de exemplu, aproape în întregime cunoscutele versuri ale lui Toman din poezia *Septembrie* (din ciclul *Lunile*):

Muj bratr dooral a vypřáh koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívy
položil tíše, pohladil mu šíji
a zaposlouchal se, co mluví kraj.

[Frate-miu a arat, a dezhămat căluţii./ Şi cînd se lasă noaptea,/ credinciosului prieten, capul în coamă/ aşază tăcut, grumazul îi mîngîie/ şi-ascultă şoaptele lumii.]

Să luăm propoziţiunea foarte simplă cuprinsă în al doilea vers citat: „Şi cînd se lasă noaptea". Dacă am

întîlni această propoziţie într-un enunţ de comunicare, semnificaţia lui ar fi, în mod precis, un anume fenomen natural. În poezie însă, alături de această informaţie, există şi alte semnificaţii date de elemente imaginative şi emoţionale (de exemplu imaginea peisajului, o anume dispoziţie vesperală), care pot fi diferite la fiecare cititor în parte, adică în conformitate cu experienţa şi trăirile proprii, dar care îi apar acestuia ca date chiar de cuvintele poetului. Este limpede ce anume provoacă această mutaţie semantică. În primul rînd, ritmul şi apoi gruparea eufonică a sunetelor (de exemplu, i lung în penultimele silabe a trei versuri consecutive : *stmívá, hřívy, šiji*). Prin aceste mijloace este subliniată integrarea cuvintelor în context, integrare despre care am spus mai înainte că, în denominarea poetică, predomină asupra relaţiei concrete a fiecărui cuvînt. Aşa, de pildă, legarea cuvintelor prin similitudinea lor eufonică face ca semnificaţiile cuvintelor astfel conjugate să se oglindească una într-alta, îmbogăţindu-se reciproc cu mănunchiuri de reprezentări care nu sînt proprii nici uneia dintre cuvintele alăturate atunci cînd sînt folosite în afara acestei asocieri eufonice. Dar ritmul, eufonia ca şi alte mijloace poetice sînt numai manifestările *externe* ale poeticităţii care face ca orice denumire ce intră în zona ei de iradiere să ne apară, într-o oarecare măsură, ca imagine.

N-am atins însă pînă aici chestiunea relaţiei *interne* dintre caracterul deosebit al denominării poetice şi denominarea figurată. Vom încerca să o elucidăm acum. Să luăm ca punct de plecare faptul extrem de bine cunoscut că studiul metaforei, categoria cea mai importantă a denominărilor poetice, s-a izbit de mai multe ori de dificultatea de a găsi frontiere ferme între sfera sensului *propriu* şi cea a sensului *figurat*. În unele cazuri de tranziţie este adesea greu să deosebim exact denominarea metaforică de cuvîntul sinonim, mai ales la verbe; aşa, de pildă, în versurile lui Mácha :

Tam v modré dálce skály lom
květoucí břeh jezera tíží

[În zarea albastră, stînca frîntă/ pe malul înflorit apasă]

nominativul „tíží" (apasă, se lasă greu) poate fi conceput în egală măsură ca simplu sinonim al verbului „leží" („na květoucím brehu", „zace pe malul înflorit") şi ca metaforă, chiar o metaforă expresivă. Frontiera dintre modul figurat şi cel nefigurat de denominare este atît de indefinită încît unii au şi exprimat opinia că ar fi vorba de fenomene identice. În cartea sa de stilistică, Winkler declară că denominările, care exprimă întotdeauna un anumit atribut predominant al lucrurilor, pot fi aplicate la oricare alt obiect care posedă acest atribut predominant şi că, deci, n-ar fi o deosebire între cuvîntul „trandafir", folosit cu sens de floare, şi acelaşi cuvînt folosit cu sens de culoare a obrajilor. Ne-ar veni foarte uşor să dovedim injusteţea acestei teorii ; dar pentru noi, însăşi existenţa ei reprezintă un simbol al dificultăţilor de care se loveşte stilistica atunci cînd vrea să tragă o linie de demarcaţie între denominările figurate şi cele nefigurate.

Denominările figurate şi cele nefigurate trec una într-alta într-un mod imperceptibil, dar este tot atît de adevărat, pe de altă parte, că, în formele lor pure, există între ele deosebiri fundamentale. Cum să împăcăm această contradicţie? Faptul este posibil numai considerînd relaţia dintre denominarea figurată şi cea nefigurată drept o antinomie dialectică ce acţionează în orice act de denominare. Această antinomie este prezentă în orice denumire, fie ea poetică sau de comunicare, şi orice denumire înclină spre un pol sau altul al antinomiei. Atunci cînd înclină spre polul sensului propriu, se realizează într-o mai mare sau mai mică măsură sentimentul că denumirea este esenţialmente legată de obiect (de aici şi iluzia că acustica cuvîntului ar fi într-o relaţie necesară cu lucrul, sursă

a unor teorii cu privire la geneza limbajului şi a teoriei despre expresivitatea laturii fonice a cuvintelor în literatură); se ajunge astfel la automatizarea raportului dintre lucru şi denumire şi totodată se stabileşte o premisă pentru precizarea acestui raport. Dacă denumirea înclină spre polul metaforizării, această înclinaţie — în variatele ei nuanţe — este însoţită de sentimentul că lucrul denumit ar fi putut fi exprimat şi în alt fel, precum şi că denumirea respectivă ar mai fi putut exprima multe alte lucruri; în aceste condiţii denumirea nu exprimă lucrul ca ansamblu de atribute, ci reliefează doar un anumit aspect al lui, o anume însuşire pe care o scoate în evidenţă ca trăsătură predominantă. Dacă în cazul denumirii nefigurate atitudinea faţă de subiectul-autor al denominării (vorbitorul) este reprimată la maximum, dimpotrivă, în cazul denominării figurate, această atitudine este accentuată puternic, uneori pînă la extrem; momentul *alegerii* denumirii devine foarte pregnant. Aprecierea tradiţională, curentă mai ales de la simbolism încoace, asupra denumirilor figurate ca marcă esenţială a poeziei ar necesita o abordare a identităţii antinomiei dintre denumirea proprie şi cea figurată cu antinomia dintre limbajul de comunicare şi cel poetic. Ne stă în cale însă un obstacol, şi anume faptul că denominările figurate nu numai că depăşesc frontierele poeziei apărînd frecvent şi în limbajul de comunicare, dar *tocmai în limbajul de comunicare, şi nu în poezie, înclinaţia spre exprimarea figurată ajunge la o realizare extremă.* La o metaforizare maximă se ajunge în aşa-zisul limbaj emoţional, adică în limbajul care serveşte la exprimarea sentimentelor; dar şi exprimarea sentimentelor este tot o comunicare. Cu o clarviziune de poet, Vladislav Vančura, în eseul intitulat *O nadávkách* (*Despre înjurături*, în Almanach Kmene Jízdní řád literatury a poesie, 1932) a arătat în ce măsură se resimte în cazul injuriei — această reprezentantă tipică a limbajului emoţional, caracterizată prin îndrăzneală în alegerea cuvintelor — unicitatea actului de denominare prin care se distinge denominarea metaforică în formele ei

cele mai pure (*cel mai bine acţionează o injurie în stare de geneză*) şi cît de însemnată este participarea subiectului, bunul plac şi voinţa arbitrară ale acestuia, la formarea ei. Vančura a avut în vedere injuriile înrudite cu limbajul poetic; trebuie să atragem însă atenţia asupra deosebirii dintre figura *realmente* emoţională şi figura poetică: expresia poetică poate să pară subiectivă numai în comparaţie cu denumirile ce au tendinţa să se automatizeze, adică acelea pe care le întîlnim în limbajul contactului cotidian liniştit, nerăscolit de emoţii. În realitate expresia poetică este mult mai puţin subiectivă decît limbajul spontan al sentimentelor. Subiectul, exprimînd sentimentele sale, vorbeşte numai şi numai în numele său, în caz extrem făcînd totală abstracţie de ascultător. Pe cînd poetul vorbeşte în numele său, dar şi al cititorului; opera lui este semn şi expresia lui are valoare subiectivă şi obiectivă simultan.

Dar cu aceasta am ajuns în chiar miezul problemei: în denominarea poetică nu precumpăneşte principial nici polul sensului propriu, nici polul sensului figurat, ci guvernează echilibrul, deşi un echilibru bazat pe o tensiune şi oscilînd între ambele tendinţe contrarii care năzuiesc spre aceşti poli. De aici provine şi natura deosebită a denominării poetice: pe de o parte, aşa cum am mai arătat, orice denumire poetică, chiar şi nefigurată, produce impresia de metaforizare; pe de altă parte, orice denumire poetică are într-o anume măsură însuşiri de denumire nefigurată. Avem în vedere în special impresia de *necesitate* pe care o lasă denumirea poetică. Adesea li se atribuie scriitorilor meritul de a descoperi numele cele mai adecvate ale lucrurilor: pentru fiecare lucru ei găsesc cuvîntul care-l exprimă cel mai bine. Această impresie îşi găseşte şi motivări teoretice. Nu ne vom referi concret la ele, fiindcă nu intenţionăm să le prezentăm în mod critic; sentimentul care stă la obîrşia lor este pentru noi un simptom al faptului că în denumirea poetică este cuprinsă, cel puţin la fel de puternic ca tendinţa spre metaforizare, şi tendinţa către polul sensului propriu, nefigurat. Prin

aceasta se deosebeşte chiar şi cea mai îndrăzneaţă figură poetică de expresia emoţională. Iniţiatorul simbolismului, Stéphane Mallarmé, caută în denumirea poetică o anumită legătură necesară între cuvînt şi lucru: „Spun: floare! şi din uitarea în care vocea mea azvîrle orice contur, cu excepţia florilegiului de deasupra, se înalţă muzical ideea însăşi, suavă, absentă din orice buchet" (St. Mallarmé, *Divagations*, *Crise du vers*). În locul lucrului, Mallarmé pune *ideea*; e o chestiune de curent literar şi de concepţie filozofică, pe noi ne interesează aici faptul că şi el subliniază *necesitatea* substanţială a raportului concret dintre cuvînt şi ceea ce indică el. Despre figura *emoţională* — ca dealtfel despre orice denominativ emoţional în genere — nu s-ar putea niciodată spune ceea ce a afirmat iniţiatorul limbajului poetic modern; în schimb o denumire realmente proprie apare atît de necesară pentru lucrul pe care-l desemnează încît copilul pe care psihologul Piaget l-a întrebat de ce norii se numesc nori, a răspuns: „Fiindcă sînt cenuşii", atribuind cuvîntului însuşirea lucrului. Faptul că denominarea poetică este la fel de departe de cei doi poli extremi explică influenţa pe care o are asupra evoluţiei denominărilor în limbă în genere: ea menţine şi împrospătează în conştiinţa lingvistică ambele forţe care călăuzesc mişcarea semantică a semnului lingvistic; este concomitent automatizantă (a se vedea clişeele poetice) şi dezautomatizantă, subiectivă şi obiectivă, împiedicînd în acest fel cuvîntul de a încremeni într-una din aceste extreme. Cu alte cuvinte, şi prin intermediul denominării poetice funcţia estetică — care imprimă denominării poetice tenta sa specifică — îşi exercită rolul său practic.

Ne mai rămîne să confruntăm concepţia noastră asupra denominării poetice cu evoluţia literaturii. Tentativa noastră de a epuiza într-o singură formulă toate posibilităţile mutaţiilor evolutive ale denominării poetice ar putea să pară riscantă. Literatura poate să tindă cînd spre exprimarea preponderent figurată, cînd spre limbajul nefigurat, poate să năzuiască spre o expresie

nouă, nemaiîntîlnită sau spre o expresie convenţională etc. — prefacerile şi nuanţele, pot fi multe. În esenţă, însă, toate aceste mişcări au o ţintă comună: cu fiecare modificare a denominărilor poetice se urmăreşte întotdeauna restabilirea echilibrului dintre polul metaforizării şi cel al sensului propriu, echilibru stricat de o prea lungă durată a stării anterioare. După o epocă de metaforizare accentuată, poate urma o altă epocă în care se va pune accent pe sensul propriu, nu pentru ca o extremă să ia locul altei extreme, ci pentru ca printr-o antiteză să se producă sinteza: oricît de accentuată ar fi tendinţa spre sensul propriu în textele literare, cititorul o va percepe numai ca pe o contrapondere faţă de metaforizarea accentuată în perioada precedentă, în măsura în care literatura epocii premergătoare constituie o tradiţie vie ce se continuă; abia după ce epoca premergătoare va pieri definitiv din memoria cititorilor şi din sentimentul cu care aceştia abordează literatura, accentuarea sensului propriu li se va părea o exagerare care trebuie într-un fel compensată. În rest, pierderea relaţiei concrete, directe cu obiectul în denominările figurate poate să ducă la un echilibru dialectic în dezvoltarea ulterioară nu numai printr-o revenire la denumirile nefigurate, ci şi prin modificarea construcţiei semantice a imaginilor poetice, cum s-a întîmplat, de exemplu, în procesul de trecere de la poezia lui Čech şi Vrchlický la poezia simboliştilor. Adevăratele cărări ale procesului de evoluţie sînt efectiv mult mai complicate decît orice schemă generalizatoare, fie şi pentru că asupra evoluţiei laturii semantice a cuvîntului influenţează mult mai mult împrejurările exterioare decît contradicţiile sale interne, cuprinse în actul de denominare: acţionează aici şi relaţia schimbătoare dintre limbajul poetic şi evoluţia limbii literare, eventual celelalte limbaje funcţionale, influenţa societăţii etc. Totuşi, în pofida acestor complicate influenţe, am putea, credem, să demonstrăm că în fiecare caz în parte rezultatul lor nu este tendinţa spre încălcarea echilibrului dintre sensul

figurat şi cel nefigurat, ci năzuinţa spre consolidarea acestui echilibru.

Ce învăţăminte putem să tragem din această concluzie pentru starea actuală a poeziei, sau mai degrabă pentru viitorul ei apropiat? Începînd cu simbolismul, literatura europeană, şi odată cu ea literatura noastră, a cunoscut o proliferare exagerată a imaginii poetice în formele cele mai diverse. Astăzi se simte cît se poate de limpede oboseala de pe urma acestei stări. N-ar fi greu să demonstrăm, luînd ca exemplu unele creaţii poetice contemporane, ca imaginea poetică, odată cu pierderea naturaleţii denumirii proprii, şi-a pierdut totodată şi forţa poetică. Riscul, inevitabil în poezie, constă acum mult mai puţin în găsirea unor imagini noi — fiindcă toate drumurile sînt bătătorite şi accesibile perfect epigonilor — cît în realizarea unor denumiri poetice, de orice fel, dar care să se afle într-o relaţie convingătoare cu realitatea semnificată. Imaginea care pune prea mult în relief arbitrariul şi subiectivitatea poetului lasă impresia de joc pueril de-a vorbele, fără prospeţimea pe care o are acest joc la copii; o atare imagine nu mai este în nici un caz privită ca un efort serios îndreptat spre cunoaşterea realităţii. Nu avem vanitatea de a face previziuni cu privire la modalitatea de soluţionare şi la momentul cînd fenomenul va avea loc. În scurta noastră meditaţie, prilejuită de însăşi poezia contemporană, am dori să sugerăm doar că, după toate probabilităţile, urmarea va fi din nou o denominare poetică ce va tremura în echilibrul incert, dar tocmai de aceea de acută eficienţă, dintre imagine şi denumirea neimagistică.

„Kvarl", V, 1, 1946

INTONAȚIA CA FACTOR AL RITMULUI POETIC*

STUDIILE în materie de ritm poetic luau pînă nu demult ca premisă — declarat sau tacit — noțiunea de izocronism, adică de durată egală sau cel puțin precis comparabilă a segmentelor ritmice. De aceea, majoritatea teoriilor versificației studiau cu precădere cele mai mici segmente ritmice, a căror durată este ușor de comparat, fiind accesibilă și verificărilor experimentale. Nu vrem să negăm faptul că tendința spre izocronism este proprie unor modalități de organizare ritmică a enunțului ligvistic; și în afara prozodiei cantitative, de care nu ne vom ocupa în studiul de față, apar în poezie forme de versificație în care această tendință se manifestă cît se poate de clar; așa, de exemplu, se pot găsi adesea în poezia populară zicători, numărători etc., care trebuie scandate atunci cînd sînt rostite cu glas tare. Pe de altă parte, există și tipuri de versificație în care izocronismul, cel puțin unul care poate fi depistat în mod obiectiv (fiindcă izocronismul „subiectiv" caracterizează mai degrabă numai atitudinea subiectului receptor decît obiectul contemplat), este aproape în întregime eliminat. Așadar, dacă teoria generală a versificației se întemeiază pe izocronism, există primejdia de a se îngusta unghiul de cercetare și de a periclita de la bun început perspectivele.

Este adevărat că seria ritmică se desfășoară în timp; dar atenția nu se îndreaptă inevitabil către măsurabilitatea scurgerii timpului, ci se concentrează înainte de toate spre *forma* (*Gestalt*) succesiunii ei. Benussi (*Psychologie der Zeitauffassung*, [*Psihologia conceptului de timp*]

---

* *Intonace jako činitel básnického rytmu*. Se traduce după volumul *Kapitoly z české poetiky*. I, ed. cit., pp. 170–185.

Heidelberg, 1913, p. 420), referitor la această chestiune, scrie: „În orice fenomen ritmic nu se realizează în primul rînd durata (cu alte cuvinte: obiectul extensiv pentru care cantitatea este relativ cea mai izbitoare marcă), ci ceva absolut calitativ care, deși stă în strînsă legătură cu baza cantitativ determinată (zgomotele care se succed în anumite intervale de timp), este în același timp tot atît de departe de aceasta ca și figura melodică de varietatea tonurilor din care se compune. La fel cu melodia, care este capabilă să abată atenția noastră de la tonurile și distanțele tonale în sine, și forma ritmică este în stare să estompeze aproape total distanțele de timp care separă pe exponenții ei".

De aceea, în legătură cu esența ritmului poetic trebuie să ne punem întrebarea în felul următor: care factor poate fi socotit ca ineludabil și fundamental pentru ca să apară forma de vers?[1] Numai un răspuns la întrebarea astfel pusă, dacă va fi dat, poate să descopere trăsătura comună *tuturor* tipurilor de versificație, valabilă cel puțin pentru sistemele lingvistice și prozodice din care extragem materialul de studiu. Urmînd metrica tradițională am putea ajunge la concluzia că schema versului este dată, în sistemele prozodice bazate pe accent, de numărul fix de ictusuri, iar în sistemele silabice numai de numărul fix de silabe și că, deci, n-ar exista o trăsătură comună care ar lega structura versului în diferitele sisteme prozodice. Se află însă în sistemele silabice (de exemplu, în poezia franceză), ca și în sistemele tonice (în poezia cehă sau germană) un anume tip de vers liber, lipsit de orice organizare interioară derivată din respectivele sisteme prozodice, și totuși tipul acesta nu-și pierde caracterul de vers.

---

[1] Să ne fie îngăduit a aminti aici pe Meillet (*Origines indoeuropéennes des mètres grecs*. Paris 1923), și pe unii teoreticieni ruși (de exemplu Boris Tomașevski în lucrarea *Русское стихосложение* /*Versificația rusă*/. Petrograd, 1923), care au croit drum ideii că versul trebuie considerat, în esența sa, ca un tot ritmic, înainte de a-l descompune în segmente ritmice secundare.

Exemplu ceh :

Má touha mne vodí jak vzdalující se bubeník
Stromy podobné plynovým plamenům gestikulujíjak ramena v tanci
Připojujes své kroky k prodavačům preclíků
Líbezná eskadrona.

[Mă cheamă dorinţa ca un toboşar ce se-ndepărtează/ Copacii asemeni gazelor în flăcări gesticulează cu braţele-ntr-un dans/ Baţi pasul în rînd cu vînzătorii de covrigi/ Suav escadron.]

(V. Nezval, *Procházky* [*Promenade*], din vol. *Praha s prsty deště* [*Praga cu degete de ploaie*])

Exemplu german :

Zu meinem fünfundzwanzigsten Jubiläum als deutscher Dichter
lade ich mir alle Götter.
Auch Timur, den Esel Bileams, sowie den Oberhof marschall
ihrer Majestät der Kaiserin v. Mirbach.
Kurz
sämtliche Notabilitäten.

[La cea de-a douăzeci şi cincea aniversare a mea ca scriitor german/ am invitat aici toţi zeii/ Şi pe Timur, şi pe măgarul Bileams şi ca pe mareşalul curţii majestăţii sale împărăteasa von Mirbach/ Pe scurt/ Alese notabilităţi].

(A. Holz, *Drachenmotiv*, citat după Ancheta internaţională cu privire la versul liber, Milano, 1909).

Exemplu francez :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissant près de toi roulent
L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé

[Acuma cutreieri Parisul singur cuc prin mulţime/ Turme de autobuze trec mugind pe lîngă tine/

Neliniștea dragostei te strînge de beregată/ Ca și
cînd n-ar mai trebui să fii iubit niciodată.]

(Apolinaire, *Zone*, din vol. *Alcoluri*. Versiunea românească de Ion Caraion).

Cele trei exemple, ceh, german și francez, cu toate că provin din trei sisteme prozodice diferite (nici principiul prozodic ceh nu este identic cu cel german, deși ambele sisteme sînt „tonice"), au la bază același principiu de organizare ritmică, un principiu foarte simplu : o intonație specială, caracterizată mai ales printr-o foarte expresivă formulă la sfîrșitul fiecărui vers. Schema metrică lipsește cu desăvîrșire, dacă nu recurgem la această denumire pentru a caracteriza intonația amintită. Prin intonația formulelor finale, aceste versuri ne aduc aminte de recitativele liturgice ca *Vere dignum et iustum est*, ale căror silabe finale se cîntă; nu este lipsit de interes să amintim că Nezval, cînd recită versurile, subliniază intonația finală a fiecărui vers printr-o cadență aproape muzicală.

Așadar, căutînd să aflăm care este exponentul cel mai important al ritmului în vers, va trebui să ne îndreptăm atenția spre intonație : cu cîteva clipe în urmă am observat că există în sisteme prozodice deosebite între ele tipuri de versuri în care intonația este suficientă ca exponent al ritmului poetic. Mai întîi va trebui să studiem intonația propoziției, deoarece este limpede că schema ei nu încetează să acționeze nici în vers ; lucrul acesta rezultă și din faptul că intonația propoziției este strîns legată de structura semantică a propoziției. Aici ne interesează intonația numai ca element fonologic — deci nu intenționăm să ținem seama de nuanțele accidentale ale realizării ei acustice : vrem să ne ocupăm de ea numai ca parte componentă a textului poetic, și nu de virtuțile ei declamatorii. Trebuie să atragem atenția că tot ce vom spune în rîndurile de mai jos despre intonație este valabil numai pentru limbile în care intonația se rezumă la fonologia propoziției și nu

participă la fonologia cuvîntului (adică pentru limbile fără accent „melodic"). Vom prelua definiţia intonaţiei propoziţiei din studiul lui S. Karcevski (*Sur la phonologie de la phrase*, în cel de al IV-lea volum al publicaţiei „Traveaux du Cercle linguistique de Prague", Praga, 1931). Pentru scopurile noastre vom extrage din acest studiu o mică antologie de citate : „Fraza este o unitate actualizată de comunicare. Ea nu are o structură gramaticală proprie. Are, în schimb, o structură fonică particulară care este dată de intonaţie : intonaţia face din frază ceea ce este. Orice grupare de cuvinte, orice formă gramaticală, orice interjecţie pot avea caracter de unitate de comunicare, dacă situaţia o cere. Intonaţia generează în acest caz actualizarea valorilor semiologice virtuale şi din clipa aceea se naşte propoziţia. Bineînţeles, nu ne ocupăm aici de modulaţiile vocii, care sînt o expresie a emoţiei, şi lăsăm, de asemenea, la o parte tipul de propoziţie liberă. Ne interesează numai intonaţia propoziţiei în sine, în cele două ipostaze ale sale : întrebarea şi răspunsul. Întrebarea şi răspunsul sînt cele mai largi scheme dinamice capabile să cuprindă cele mai diferite atitudini şi să contacteze situaţiile cele mai diferite... Cu toate că în acest fel intonaţia este intelectualizată şi sărăcită, ea rămîne un element fundamental al mecanismului limbii. Şi limbajul «interior», cel gîndit, este susţinut de intonaţie. Dacă ne concentrăm cît de puţin atenţia, observăm că şi acest limbaj «interior» are formă de dialog : stăm de vorbă cu noi înşine, punem întrebări «partenerului» nostru şi îi răspundem. Pe scurt, şi limbajul «interior» se compune din propoziţii... Orice propoziţie intelectuală, dacă nu este prea scurtă, tinde să se scindeze în două. Apar în interiorul ei două dominante fonologice, despărţite de o pauză, din care prima o domină pe cea de a doua prin expresivitate şi intensitate. În prima parte a propoziţiei, linia este ascendentă, în cea de a doua parte descendentă... Structura propoziţiei este o sinteză între o întrebare şi un răspuns. Divizarea în două a propo-

ziției, despre care vorbim aici, nu are nimic comun cu distincția dintre subiect și predicat și nici cu vreo altă opoziție gramaticală. În felul acesta evităm și conceptele imprecise, de o faimă nu tocmai bună, cum sînt subiectul «psihologic» și predicatul «psihologic».“

Principalele atribute ale intonației propoziției sînt, după Karcevski, următoarele : divizarea în două părți[2], corespondența relației dintre aceste părți cu relația dintre întrebare și răspuns, raportul dintre împărțirea propoziției și organizarea planului semantic al propoziției.

Să examinăm acum mai îndeaproape intonația versului. Dacă, citind cu voce tare, urmărim cu atenție intonația, băgăm de seamă imediat faptul repetării obstinate a unei anume scheme intonaționale, care revine mereu, cu fiecare vers, indiferent de organizarea sintactică și semantică diferită. Nu înseamnă însă că această schemă nu se schimbă în detalii pe parcursul poeziei ; conturul global rămîne totuși identic. Dacă decupăm un anumit vers din contextul său poetic și încercăm să-l rostim ca pe o proză (lucru de multe ori posibil fără mari dificultăți), schimbarea aceasta va impieta în primul rînd asupra intonației. Să dăm, mai întîi, un exemplu din franceză :

Et que je suis plus pauvre que personne
[Și că sînt mai sărac decît oricine]

(Verlaine, *Sagesse*, II, 1).

---

[2] Bisegmentarea intonațională a propoziției ca fenomen acustic și articulatoriu a fost sesizată și în studiile de fonetică ; vezi Jespersen, *Lehrbuch der Phonetik* (Leipzig u. Berlin, 1924, p. 228), unde caracterul ascendent al începutului și descendent al finalului este pus în legătură cu fiziologia respirației ; de asemenea, scrierea lui Chlum *Česká kvantita, melodie a přízvuk* (*Cantitatea, melodia și accentul în cehă*, Praga, 1928, p. XXXIII), unde se arată, pe bază de diagrame, că „propoziția afirmativă se împarte în două părți, din care prima se menține la un nivel al tonalității mai înalt decît cea de a doua“ Materiale interesante despre bisegmentarea propoziției se găsesc în cartea lui L. Martin *Les symétries du français littéraire* (Paris, 1924). Amintim și comunicarea lui Zwirner la cel de al doilea congres de științe fonetice (Amsterdam, 1932) însoțită de o înregistrare grafică a vorbirii unui om afectat de afazie, care și-a păstrat doar capacitatea de a articula fonemele vocalice și consonantice legate printr-o lirică intonațională ; intonația „propozițiilor“ lui s-a dovedit a avea două părți distincte.

Ne putem foarte uşor imagina această propoziţie într-un context prozaic, ca de exemplu : „Vous savez que je n'ai rien et que je suis plus pauvre que personne" („Ştiţi că n-am nimic şi că sînt mai sărac decît oricine)". Contextul poetic al versului lui Verlaine este următorul :

Vous connaissez tout cela, tout cela,
Et que je suis plus pauvre que personne,
Vous connaissez tout cela, tout cela.

[Ştiai acestea toate, toate acestea/ Şi că sînt mai sărac decît oricine/ Ştiai acestea toate, toate acestea.]

Comparînd intonaţia acestei propoziţii, citită ca proză, cu intonaţia pe care o dobîndeşte atunci cînd este concepută şi citită ca vers, descoperim o marcantă deosebire : limita dintre cele două segmente intonaţionale este în alt loc în vers decît în proză. În contextul prozei, divizarea intonaţională se produce după cuvîntul „pauvre", în contextul versurilor după cuvîntul „suis". Explicaţia este simplă : cuvîntul „suis" ocupă în vers locul celei de a patra silabe după care se află locul fix al cezurei în decasilabul francez. Limita intonaţională în vers s-a stabilit astfel din motive metrice. Dar divizarea semantică (care, după cum am văzut, în propoziţia dată, are limita în alt loc decît în divizarea ritmică) nu poate fi cu totul ignorată în vers, deoarece structura semantică a propoziţiei nu s-a schimbat — cel puţin nu în mod esenţial — prin faptul că propoziţia a fost concepută ca vers. De aici putem trage concluzia că şi în vers este potenţial prezentă şi limita intonaţională sintactică, chiar şi atunci cînd se află în alt loc decît limita intonaţională ritmică. Într-adevăr, îi descoperim urmele şi în realizarea acustică. Putem spune deci că în vers se desfăşoară concomitent, fără a se confunda întotdeauna, două scheme intonaţionale virtuale, din care una este legată de structura semantică a propoziţiei, cealaltă de structura ritmică a versului. Prima

ar putea fi numită intonație lingvistică, cea de a doua intonație ritmică. Ambele scheme sînt formate din două părți. Linia intonațională, pe care o auzim cînd se recită un vers, este rezultatul acestor două scheme-energii, care există și acționează simultan. Tocmai stratificarea acestor două scheme și tensiunea dintre ele determină contururile formei ritmice a versului.

Vom da în continuare un exemplu de vers german din A. Holz (*Buch der Zeit, Weihnachten* [*Cartea timpului. Crăciunul*]) :

Ihre grossen, blauen Augen leuchten.

La fel ca versul mai sus citat din Verlaine, și acest vers din Holz poate fi conceput ca proză, dacă schimbăm contextul inițial, care sună în felul următor :

In den offenen Mäulerchen ihre Finger
stehn um den Tisch die kleinen Dinger,
und um die Wette mit den Kerzen
puppern von Freude ihre Herzen.
Ihre grossen, blauen Augen leuchten,
indes dic unsern sich leichte feuchten.

[Cu degetele în gurițele deschise/ stau împrejurul mesei micii copilași/ și, care mai de care cu lumînările/ bat de bucurie inimile lor./ Ochii lor mari albaștri strălucesc,/ în timp ce ai noștri ușor se umezesc.]

Acest context poate fi transformat în proză, fără a schimba versul citat, în felul următor : „Die Kinder stehen am Christbaum. Sie sind glücklich ; ihre grossen, blauen Augen leuchten". Citită ca proză, propoziția care ne interesează pe noi are pauza intonațională medie după cuvîntul „Augen" ; concepută ca vers, pauza se produce după cuvîntul „grossen". Cu toate acestea, nu dispare cu totul din vers segmentarea intonațională din forma prozaică.

Un exemplu ceh :

Ze tvé krve zbyl tu|malý pohrobek
[Din sîngele tău a rămas doar un copil]

V. Nezval, *Edison.*

E un vers trohaic hexapod cu cezura după silaba a şasea, adică după cuvîntul „tu". Contextul este următorul :

Nevím kde a máš-li jaký náhrobek
ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
hled už slabikuje v Kanadě tvé knihy
hled už těší se jak půjde na dostihy

[Nu ştiu nici unde şi nici dacă ai vreo piatră pe mormînt/ din sîngele tău a rămas doar un copil/ iată-l cum silabiseşte în Canada cărţile tale/ iată-l cum se bucură că merge la curse de cai.]

Foarte bine putem pronunţa acest vers, luat separat, ca pe o proză, dacă schimbăm locul pauzei intonaţionale :

Ze tvé krve|zbyl tu malý pohrobek.

Incongruenţa dintre divizarea ritmică şi cea semnatică a versului-propoziţie este nu numai posibilă, ci şi foarte obişnuită, aşa cum se vede şi din citatele date. Dacă incongruenţa devine frapantă, atunci se vorbeşte despre un „ingambament" interior (*rejet à l'hémistiche*). Să dăm cîteva exemple pe care le vom lua din cartea lui Grammont *Le vers français* (Paris, 1923, ediţia a 3-a) :

Le plus vil artisan eut ses dogmes à soi
Et chaque chrétien|fût|de différente loi

[Cel din urmă artizan avea dogmele sale/ Şi fiecare creştin — o altă credinţă]

Boileau, *Satire*, XXI.

Pauza ritmică (cezură legiferată în cazul versului alexandrin) se află, în cel de al doilea vers, după cuvîntul „fût", pauza semantică după cuvîntul „chrétien". Incongruența lor capătă un accent deosebit prin faptul că pauza ritmică separă între ele cuvinte ce țin strîns unul de celălalt din punct de vedere semantic și sintactic. Un alt exemplu:

Comme si de ces fleurs ayant toutes une âme,
La plus belle se fût|épanouie|en femme

[De parcă cea mai frumoasă dintre aceste flori, care aveau suflet, s-ar fi prefăcut în femeie]

V. Hugo, *Le sacre de la femme.*

Cel de al doilea vers poartă, la o lectură cu voce tare, urmele a două segmentări intonaționale: pauza ritmică este după cuvîntul „fût", cea semantică după cuvîntul „épanouie". Cuvîntul cvadrusilabic „épanouie" le îndepărtează în așa măsură, încît într-o realizare acustică se pot manifesta amîndouă.

Toate versurile pe care le-am citat pînă aici cuprindeau neconcordanța între cele două segmentări intonaționale, cea ritmică și cea semantică. Deși frecvente, cazurile de acest gen nu reprezintă singura modalitate de relație dintre propoziție și vers ca unități intonaționale: foarte adesea, schema intonațională sintactică și cea ritmică se suprapun și se confundă. Chestiunea este dacă în asemenea cazuri încetează să mai existe duplicitatea virtuală a schemei intonaționale în vers. Dacă ar înceta, atunci afirmația noastră, după care cele două scheme intonaționale imprimă versului conturul său ritmic de bază, s-ar dovedi eronată. Dar nu e greu să observăm existența acestei duble segmentări și în acele cazuri cînd cele două scheme intonaționale se suprapun. Este suficient să studiem cu atenție cîteva versuri pe care, fără dificultate, le putem integra într-un context prozaic; ne vom putea convinge că, în pofida congru-

enţei depline a segmentării intonaţionale poetice cu cea prozaică, versul este altfel intonat în context poetic şi altfel în context prozaic. Să începem cu un exemplu din cea de a treia carte a volumului *Contemplations* de V. Hugo :

> Shakespeare songe ; loin du Versailles éclatant,
> Des buis taillés, des ifs peignés, où l'on entend
> Gémir la tragédie éplorée et prolixe
> Il contemple la foule avec son regard fixe,
> Et toute la forêt frissonne devant lui.

[Shakespeare meditează ; departe de sclipitorul Versailles/ De merişorii tunşi, de tisele coafate, unde se-aude/ Gemînd o jalnică şi prolixă tragedie./ Contemplă mulţimea cu privirea sa fixă,/ Şi întreaga pădure tremură în faţa lui.]

Reţinem penultimul vers pe care îl putem plasa, fără a forţa lucrurile, într-un context prozaic, ca de pildă : „Il arrive ; il contemple la foule avec son regard fixe ; puis il s'en va à pas lents". Şi în vers, ca şi în proză, pauza intonaţională este după cuvîntul „foule", adică mereu în acelaşi loc. Dar cu toate acestea alta va fi intonaţia într-o realizare acustică a celor două contexte. În ce anume constă această deosebire are aici prea puţină importanţă ; pe noi ne interesează doar constatarea faptului ca atare. Se dovedeşte în acest fel că bisegmentarea virtuală a schemei intonaţionale se menţine în vers şi atunci cînd intonaţia ritmică şi cea sintactică se suprapun, altfel n-am avea nici un motiv să deosebim realizarea poetică de cea prozaică.

Un exemplu similar din germană :

> So heimlich war es die letzten Wochen,
> Die Häuser nach Mehl und Honig rochen,
> Die Dächer lagen dick verschneit,
> Und fern, noch fern schien die schöne Zeit,
> Man dachte an sie kaum dann und wann.

[Cît de plăcut a fost, în ultimele săptămîni,/ Casele miroseau a miere și făină,/ Acoperișurile erau acoperite cu zăpadă groasă/ Și vremea frumoasă părea nespus de îndepărtată,/ Ne mai gîndeam din cînd în cînd la ea.]

A. Holz, *Buch der Zeit, Weihnachten*

Ultimul vers al fragmentului citat poate fi conceput și citit și ca proză, ca în contextul următor, de exemplu: „Die schöne Zeit war schon vorbei und man dachte an sie kaum dann und wann". Nici aici nu-și schimbă locul pauza prin trecerea de la vers la proză (după cuvîntul „sie"), și cu toate acestea intonația realizată va fi alta.

Vom lua un exemplu de vers ceh, din poeziile lui Březina. Fiind vorba de versuri libere, nici nu va mai fi nevoie să mai inventăm un alt context prozaic: va fi suficient să ne imaginăm versul respectiv luat ca atare, fără nici un fel de corelație, și cititorul va putea să-l realizeze ca proză sau ca vers după atitudinea pe care o va adopta față de el.

Nedočkavé hlasy všech vůní zmateně vyvalily se z nížin,
Žíznivé klasy prohnuly se s bolestnou rozkoší | pod sesutím světla

[Nerăbdătoare voci, de toate aromele, dau năvală dinspre cîmpii,/ Spicul însetat se încovoaie cu dureroasă plăcere sub prăvălirea luminii]

Ranní modlitba [*Rugăciune matinală*].

Okná naše ukáží | nám barvy | žumyté nebeskou bouří

[Geamurile spre noi întoarnă culori spălate de furtunile cerului]

Vino silných [*Vinul celor puternici*].

Pauza intonațională, într-o citire cu voce tare, ritmică și neritmică, va fi în locurile indicate prin linia verticală, dar natura intonației realizată este suficientă pen-

tru a-l face pe auditor să simtă cînd cel ce citeşte concepe propoziţia respectivă ca vers şi cînd ca proză.

Intonaţia versului se bazează întotdeauna pe o dublă schemă intonaţională virtuală, fiind întotdeauna rezultatul tensiunii dintre două forţe; relaţia dintre aceste două forţe este definitorie pentru versul respectiv atît în caz de potrivire, cît şi în caz de nepotrivire. Tensiunea intonaţională se reflectă şi în organizarea celorlalte componente ale versului, vizînd şi structura lui semantică. În unele cazuri, relaţia dintre intonaţie şi structura semantică se realizează foarte clar, ca de exemplu în versificaţia franceză prin „ingambament interior" (*rejet à l'hemistiche*), la care ne-am referit mai sus: cuvîntul plasat între pauza intonaţională ritmică şi cea sintactică apare din această cauză într-o poziţie accentuată din punct de vedere semantic, este reliefat (vezi Grammont, *Le vers français*, pp. 43—52). Dar, chiar şi atunci cînd interacţiunea dintre sens şi intonaţie este mai puţin izbitoare, ea nu încetează niciodată să existe şi să acţioneze: este cazul să menţionăm aici analiza foarte fină a importanţei ritmului poetic pe care a făcut-o I. Tînianov în cartea sa *Problema limbajului poetic* (Leningrad, 1924). Intonaţia sintactică şi intonaţia ritmică reprezintă un factor al structurii semantice a operei poetice numai în măsura în care amîndouă ţin de sfera fonologiei, adică în măsura în care sînt independente de accidentele realizării acustice (expunerea cu voce tare). Dacă totuşi am apelat în expunerea anterioară atît de des la realizarea acustică, am folosit-o doar ca simptom, fiind conştienţi că bisegmentarea schemei intonaţionale în vers, ca şi tensiunea dintre cele două scheme, există independent de sunetul empiric şi că aceasta constituie o însuşire a versului însuşi.

Pînă aici ne-am expus teza în linii mari, ne mai rămîne să o argumentăm în detaliu. Faţă de afirmaţia noastră, cineva ar putea să obiecteze că există cazuri cînd una sau ambele segmentări intonaţionale ale versului lipsesc. La un mod general am putea să răspundem că

tensiunea dintre cele două scheme intonaționale nu este o chestiune a unui vers izolat (care, rupt din context, poate să apară uneori ca proză), ci a întregului context, astfel încît, sub influența inerției ritmice, tensiunea intonațională poate să acționeze și în versuri în care lipsește una din cele două scheme intonaționale. Dar ca să fie totul clar, vom cita în mod expres cazurile posibile de iregularitate.

În primul rînd, trebuie luate în considerare versurile libere de tipul celor pe care le-am citat la începutul acestui studiu; fiind însă caracterizate doar prin formula finală, s-ar putea obiecta că lipsește din ele dubla segmentare ritmică. Dar lucrurile nu stau așa: segmentarea ritmică intonațională este numai puternic asimetrică, în sensul că primul segment ocupă întregul vers, adesea foarte lung, cu excepția silabelor care poartă cadența finală, cel de al doilea segment fiind determinat tocmai de această cadență. Această segmentare intră în relație (și tensiune) cu schema intonațională a propoziției; dacă această tensiune ar dispărea și s-ar realiza doar intonația propoziției, versul ar fi conceput și ar fi considerat la o expunere cu glas tare ca proză. Doveditoare este, credem, și împrejurarea că atunci cînd citim în mod corespunzător un vers liber, organizat numai de intonație, adică atunci cînd îl citim ca vers, sîntem siliți să citim prima parte, cea mai lungă, mult mai repede decît cadența finală. Motivul este că simțim cadența și partea care o precede ca pe niște valori comparabile ce se echilibrează și se compensează reciproc; dacă am citi același vers ca pe o proză, accelerarea lecturii primei părți ar dispărea.

Ca o altă aparentă contradicție cu teza noastră ar putea fi considerate versurile care, din punct de vedere semantic (și sintactic), nu constituie propoziții, ci fie numai părți de propoziție, fie dimpotrivă, fraze: asemenea versuri pot da naștere la obiecția că versul se poate sustrage de la dubla segmentare sintactică intonațională. Dar trebuie să se țină seama că în asemenea

versuri se află totuşi, de regulă, o delimitare semantică sau sintactică (ca, de exemplu, între două părţi de propoziţie coordonate), capabilă să preia funcţia segmentării intonaţionale a propoziţiei; în ce priveşte versurile care cuprind două propoziţii, firește că limita dintre cele două propoziţii preia funcţia de pauză intonaţională sintactică.

Mai trebuie să menţionăm, de asemenea, versurile care sînt prea scurte ca să poată, în genere, suporta dubla segmentare; adesea versul se constituie dintr-un singur cuvînt. De exemplu:

Pod mými okny člověk pad.
Stařik —
Tváře vyhloubeny,
ranček v týle

[Sub ochii mei s-a prăbuşit un om./ Bătrîn—/ Obrajii supţi,/ o raniţă în spate]

O. Theer, *Milosrdenství* [*Milostivire*], din vol. *Všemu na vzdory* [*În ciuda tuturor*]

Absenţa dublei segmentări este, la lectura cu glas tare, înlocuită cu o intonaţie specială: cuvîntul „stařik" ar putea fi rostit în trei feluri, în funcţie de modul cum îl considerăm, ca unitate lexicală, ca propoziţie monomembră sau ca vers. Dacă versul foarte scurt face parte dintr-o poezie scrisă în versuri cu metrică regulată, este considerat în comparaţie cu versurile înconjurătoare ca unitate ritmică incompletă, ca fragment de vers completat de pauză, eventual şi ca o simplă dublare a cadenţei finale din versul anterior; aşa se întîmplă în special în formele strofice:

Dříve nežli rozkvěte,
z poupěte,
na tebe se z dálky dívá,

krade tobč polibky,
z kolibky
tvého děcka tiše kývá.

[Înainte de-a înflori/ răsări,/ Te privește de departe/ Și îți fur-o sărutate,/ legănare,/ Și un semn că se desparte.]

J. Vrchlický, *Smrt* [*Moarte*], din vol. *Kytky aster* [*Buchetele astrelor*]

Mai este și problema versurilor formate din trei părți, problemă evidentă cu deosebire în metrica franceză. Avem în vedere alexandrinele din trei părți (*alexandrins tripartis, trimètres*). Este adevărat că tripla segmentare poate fi uneori numai aparentă; totuși, existența versului alexandrin din trei părți este de netăgăduit, iar rolul ce îi revine în evoluția versului francez, mai ales a celui romantic, nu este lipsit de importanță (vezi Grammont, *Le vers français*, pp. 59—77). Un caz extrem de triplă segmentare ni-l oferă acei trimetri, ale căror părți sînt paralele din punct de vedere sintactic :

Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes
Malheur à vous ! Malheur à moi ! Malheur à tous !
L'homme est brumeaux, le monde est noir, le ciel est sombre,

[Păzitori de munți, păzitori de legi, păzitori de-orașe/ Vai de voi ! Vai de mine ! Vai de toți !/ Omu-i neguros, lumea e neagră, cerul e sumbru]

V. Hugo, citate după Le Dû, *Les rythmes dans l'alexandrin de V. Hugo*, Paris, 1929.

Dar paralelismul nu este neapărat necesar ca să apară un trimetru de mare expresivitate :

Ou je l'ai vu |ouvrir son aile |et s'envoler

[Unde l-am zărit aripile deschizînd și luîndu-și zborul]

V. Hugo, citat după Grammont, *Le vers français*.

Cu toate că existenţa trimetrilor este dovedită cu numeroase exemple, totuşi ei nu reprezintă o formă ritmică autonomă, ci sînt întotdeauna socotiţi drept deformări ale versurilor binare din punct de vedere ritmic şi intonaţional. Este caracteristic faptul că unii critici ca P. Stapfer, C. Tisseur, E. Rigal au afirmat că „în trimetrii lui Hugo se simte totdeauna un accent, de multe ori slab, după a şasea silabă" (Le Dû, op. cit., p. 162). Justă sau falsă, o asemenea părere rămîne o dovadă de apreciere spontană a trimetrului ca deformaţie a versului binar. Trimetrii trebuie explicaţi ca nişte cazuri de foarte mare tensiune între intonaţia sintactică şi cea ritmică. O dovadă sînt versurile situate între trimetru şi alexandrinul binar cu suprapunere interioară: tensiunea dintre binaritatea sintactică şi ritmică se simte foarte deslușit:

Cet andalou | de race arabe | et mal dompté

[Ăst andaluz, de neam arab, rău îmblînzit]

Hérédia, citat după Grammont.

Pauza intonaţională sintactică este după cuvîntul „andalou", pauza ritmică, adică cezura tradiţională în alexandrinul francez, ar trebui să fie după cuvîntul „race". Dar acest loc este ermetic închis de strînsa relaţie semantică şi sintactică dintre substantiv şi adjectiv („race arabe"). Aşa că pauza ritmică este împinsă cu două silabe mai încolo, după cuvîntul „arabe". Într-adevăr, în acest caz, la o expunere cu voce tare, se va observa împărţirea versului în trei părţi egale (4 — 4 — 4 în loc de 6 — 6).

Aşadar, existenţa versurilor trimetrice nu este în contradicţie cu teza noastră despre binaritatea intonaţională fundamentală a versului. Dealtfel, nici n-ar fi greu să găsim un exemplu care să dovedească că o *autentică* trimetrizare, adică o trimetrizare care să nu fie o simplă mască a binarităţii, duce la perturbarea ritmului. Va trebui să facem apel la versuri libere în care

trimetrul nu este compensat de o schemă metrică fixă; și versurile libere pot fi semantic și sintactic trimetrice. Să luăm ca exemplu un vers din Péguy:

Tout était consommé. Ne parlons plus de cela. Cela me fait mal.

[Totul e consumat. Să nu mai vorbim de asta. Îmi face rău.]

La nuit, citat după *Morceaux choisis de Ch. Péguy*, Paris.

Dacă vrem să citim aceste trei propoziții ca pe un singur vers, este neapărat necesar să accentuăm pe cea de a doua dintre cadențele finale ale propozițiilor, cuvîntul „cela", mai clar decît cadența exprimată prin cuvîntul „consommé"; cea de a treia cadență, cuvîntul „mal", va fi cea mai accentuată dintre toate. Cu alte cuvinte, cea de a doua cadență preia rolul de pauză intonațională mediană, iar cea de a treia devine încheierea la întregul vers. Dacă am rosti toate cele trei cadențe în mod egal, versul s-ar preschimba în proză; numai dubla segmentare intonațională poate salva ritmul într-o interpretare cu voce tare.

La aceeași concluzie ne duce și versul lui Březina:

Vření jeho odívá zvukem písně hlasu nesmrtelného | jenž hovoří v duších.

[Clocotul lui îmbracă în sunete de cîntec nemuritorul glas ce-n suflete răsună]

Poslední zráni [*Ultima maturizare*].

Cu toate că este vorba de un vers liber (lung și ritmat numai prin intonație), ritmul lui se va păstra atîta vreme cît se va menține bisegmentarea lui cu pauză după cuvîntul „nesmrtelného". Dacă, luînd în ajutor topica adecvată, am introduce trimetria (o propoziție

principală din două părţi şi una secundară formînd cel de al treilea segment), versul s-ar preschimba în proză, fie şi ritmică :

Vření jeho odívá zvukem|písně nesmrtelného hlasu|jenž hovoří v duších

Efectul ritmic va fi identic cu acela pe care îl degajă proza ritmată de genul acesteia :

Znám ještě mlčenlivé roviny|dalekých rozloh|v zapadlých vévodstvích své duše,|neznámé, neohraničené| a zašeřelé od věků|v podmračné, večerní šero agonie...

[Îmi mai aduc aminte şi acum de şesurile tăcute, de întinderile fără de sfîrşit de la fruntariile sufletului meu, necunoscute, nemărginite, de veacuri cufundate în umbra cenuşie, vesperală a agoniei...]

Karel Hlaváček, *Rêverie,* din vol. *Pozdě k ránu — Tîrziu spre dimineaţă.*

Este posibil să delimităm deosebirea dintre ritmul versului şi ritmul de proză, în sensul că în proza ritmică nu acţionează cele două scheme intonaţionale, ci doar o simplă succesiune de segmente intonaţionale asemănătoare, date de intonaţia sintactică şi lipsite de tensiune.

Este timpul să ne referim, în cîteva cuvinte, şi la ierarhia celorlalte valori ritmice în raport cu intonaţia. Ne-am exprimat părerea că toate aceste valori sînt secundare în raport cu intonaţia, dar prin aceasta nu dorim nicidecum să susţinem că ar fi de mai mică importanţă şi nici că intonaţia ar fi în mod obligatoriu un exponent al ritmului în orice tip de versificaţie. Noi susţinem doar două lucruri : 1) că în genurile de versuri cu o foarte slabă organizare ritmică este suficientă bisegmentarea intonaţională ca unic suport al ritmului ; 2) că şi în versurile cu o organizare ritmică accentuată, bisegmentarea intonaţională este aceea care furnizează textura de bază a acestei organizări.

Ad 1. Dacă în versurile foarte libere intonația poartă adesea toată greutatea organizării ritmice, se poate spune și invers, că în versurile cu schemă metrică tradițională și regulată intonației îi revine adesea numai un rol de factor de nuanțare ritmică, deoarece ceilalți factori sînt absolut suficienți să stabilească conturul ritmic al versului. Dar dacă, după perioade de versificație regulată, cu respectarea tuturor regulilor, urmează o altă perioadă, de eliberare a ritmului poetic, atunci intonația se reînscăunează în drepturile sale.

Ad 2. Dacă vrem să înțelegem bine rolul care poate reveni intonației în organizarea internă a versului, va trebui să acordăm toată atenția bisegmentării intonaționale ca mijloc de corelare a celor două emistihuri. Să începem printr-un citat din studiul amintit al lui Karcevski. Acolo unde tratează despre divizarea propoziției în două cu ajutorul intonației, Karcevski precizează: „Cel de al doilea segment al propoziției își are justificarea numai în aceea că este o completare la primul segment. Totuși nu s-ar putea spune că este subordonat celui dintîi: exemplele pe care le-am dat arată destul de clar că noțiunea de subordonare nu se potrivește aici. Mai exact ar fi să considerăm cel de al doilea segment drept o funcție (în sens matematic — J.M.) a primului segment. Primul segment determină într-o oarecare măsură intonația celui de al doilea segment; așa, de pildă, intensificarea sau slăbirea tensiunii în primul segment aduce modificări în cel de al doilea segment". La fel stau lucrurile în vers: și aici cel de al doilea segment este apreciat în funcție de primul. Fie că primul segment este lung și cu ramificații bogate, iar cel de al doilea scurt și simplu din punct de vedere ritmic, fie că situația este inversă, întotdeauna primul segment va da măsura celui da al doilea. La recitare, lungimea primului segment va obliga la o încetinire a expunerii celui de al doilea segment scurt, sau invers, scurtimea primului segment este urmată de accelerarea expunerii celui de al doilea segment, în special atunci

cînd este considerabil mai lung decît prima parte. Numai atunci cînd ambele segmente sînt egale, nu se simte primatul celui dintîi. Din punct de vedere semantic, observăm acelaşi lucru : dacă al doilea segment este considerabil mai scurt decît primul, se subliniază prin aceasta valorile semantice pe care le conţine, deoarece pe o întindere semantică relativ egală în acest al doilea segment se vor afla mai puţine unităţi semnificative.

Organizarea interioară a fiecăruia dintre cele două segmente, care este dată în versul silabic de numărul şi distribuţia silabelor, în versul pur tonic de numărul ictus-urilor, iar în versul silabo-tonic de numărul picioarelor, serveşte drept criteriu în confruntarea dintre ele. O concepţie curentă atribuie factorilor metrici amintiţi misiunea de a servi ca suport pentru un izocronism repartizat în mod uniform pe întreaga întindere a versului ; dar această idee este valabilă doar la versurile nu numai omogene ca metrică pe toată întinderea lor, ci şi simetrice sub aspectul bisegmentării intonaţionale. Căci de îndată ce apelăm la un vers cu segmente intonaţionale inegale, constatăm, la o interpretare cu voce tare, că izocronismul este deformat de această asimetrie intonaţională : silabele, ictus-urile, picioarele se vor succeda mai repede în partea mai lungă şi mai încet în partea mai scurtă. Să luăm ca exemplu două versuri din *Romanţă helgolandeză*, de Jan Neruda, amîndouă scrise în vers iambic de cinci picioare :

Bouř žene koráb|u divokém běhu
A koráb k světlu žene se|a v trysku

[Furtuna mîna nava la malul sălbatic/ Şi nava spre lumină se-avîntă, în galop].

Am marcat prin linioarele verticale — ca şi mai înainte — limitele intonaţionale. În primul dintre cele două versuri, primul segment conţine două picioare, cel de al doilea segment trei, versul fiind — atît cît se poate la un număr inegal de picioare — segmentat în mod

egal; în versul al doilea, primul segment conține patru picioare, al doilea segment numai un picior. Nu-i greu de constatat, chiar și numai după auz, că în al doilea vers ritmul de interpretare al primului segment va fi mai rapid decît ritmul de interpretare al primului segment din primul vers și chiar decît ritmul celui de al doilea segment din versul al doilea. Izocronismul picioarelor este astfel deformat de inegalitatea segmentelor intonaționale.

Să rezumăm: rolul intonației în organizarea ritmică a versului rezidă în repartizarea și tensiunea dintre două scheme intonaționale, una sintactică, alta ritmică. Fiecare dintre aceste două scheme este binară, divizată printr-o pauză mediană; aceste pauze pot să se suprapună sau să difere, dar sînt virtual prezente întotdeauna, amîndouă, și tocmai datorită relației dintre ele se naște tensiunea dintre intonația sintactică și cea ritmică, definitorii pentru vers ca formă unitară. Această tensiune, mereu resimțită, reprezintă însușirea fundamentală caracteristică ce deosebește ritmul versului de ritmul prozei. Dubla segmentare intonațională a versului constituie baza organizării lui ritmice; celelalte mijloace ale acestei organizări sînt secundare în raport cu intonația, în sensul că numai intonația este în stare să definească versul ca formă supremă a ritmului limbii; ceilalți factori de ritmare, în măsura în care sînt prezenți, se realizează numai pe fundalul bisegmentării intonaționale. În sfîrșit, trebuie să adăugăm că scopul studiului nostru nu a fost de a trata problema intonației în toată amploarea ei. Am încercat să o analizăm numai în raport cu organizarea internă a versului ca unitate ritmică de bază, lăsînd la o parte tot ce depășește limitele acestei unități; ceea ce înseamnă că a rămas în afara cadrului acestui studiu ingambamentul (*enjambement*) și structura intonațională a strofei.

Intonation comme facteur du rythme poétique, apărut în „Archives néerlandaises de Phonétique expérimentale", VIII—IX, 1933.

NOTE

Bartoš, František (1837 — 1906), filolog, elev al slavistului sloven Fr. Miklosich. Opera sa cuprinde lucrări din domeniul etnografiei și pedagogiei, lingvisticii, literaturii, poeticii. Lucrări: *Stručný přehled dějin literatury české* (*Scurtă schiță de istorie a literaturii cehe*, 1874), *Skladba jazyka českého* (*Sintaxa limbii cehe*, 1878), *Stručná nauka o tropech a figurách a zakladové české metriky* (*Scurt tratat despre trop și figuri și bazele metricii cehe*, 1881), *Lid a národ* (*Popor și națiune*, 1883—1885) etc.

Biebl, Konstantin (1898—1951), poet de avangardă, om de vederi politice avansate: *Věrný hlas* (*Glas fidel*, 1924), *Zloděj z Bagdadu* (*Hoțul din Bagdad*, 1925), *Bez obav* (*Fără teamă*, 1951) etc.

Bezruč, Petr (1867 — 1958), prin opera sa mai importantă, marcată de volumul *Slezské písně* (*Cîntece sileziene*, 1909), este contemporan cu simboliștii. Rămîne însă un poet solitar, detașat de curentele contemporane, cultivînd în mod programatic o poezie de factură clasică, pătrunsă de revoltă socială. S-a opus interpretărilor estetizante ale poeziei sale.

Březina, Otokar (1868—1929), cel mai de seamă poet din pleiada simboliștilor cehi. Apropiat structural de Mallarmé, O. Březina a scris o poezie de vaste asociații, plină de mistice umbre, de semnificații ascunse, ancorată filozofic în Schopenhauer și în metafizica hindusă. A publicat volumele *Tajemné dálky* (*Depărtări tainice*, 1895), *Svítání na západě* (*Luminare în apus*, 1896), *Větry od pólů* (*Vînturi de la poli*, 1897), *Stavitelé chrámu* (*Ziditorii templului*, 1899), *Ruce* (*Mîinile*, 1901), *Hudba pramenů* (*Muzica izvoarelor*, 1903).

Burian, E. F. (1904—1959), compozitor, poet, dramaturg, organizator al teatrului. A evoluat în sensul curentelor literare de avangardă, internaționale (dadaism, suprarealism) sau naționale (poetism). Meritc considerabile îi revin în calitatea sa de conducător artistic al teatrului „D", de orientare politică progresistă.

Čapek, Josef (1887—1945), fratele reputatului Karel Čapek, este una dintre cele mai marcante prezențe în pictura, literatura și teatrul ceh interbelic. A fost un admirator al artelor naive și primitive. Ideile sale cu privire la problemele artei le-a expus în lucrările *Nejskromnějsi uměni* (*Cea mai modestă artă*, 1920) și *Uměni přírodních národů* (*Arta popoarelor naturale*, 1938).

Čapek, Karel (1890—1938), personalitate de prim rang în cultura cehă, scriitor de renume mondial. A scris proză, teatru, eseuri literare și filozofice. Opera sa are un accentuat caracter filozofic, care se travestește adesea în parabolă științifico-fantastică: *Továrna na Absolutno* (*Fabrica de Absolut*, 1922), *Krakatit* (1924), *R.U.R.* (1920), *Válka s mloky* (*Război cu salamandrele*, 1936), *Bílá nemoc* (*Boala albă*, 1937) și altele. Mai multe eseuri ale lui K. Čapek sînt consacrate artei periferice. Detașat și cu umorul său caracteristic, K. Čapek încearcă să definească preferințele estetice (normele și valorile) ale zonelor folclorice rurale și orășenești. De aici preocuparea pentru basme, anecdote, proverbe și zicători, literatura populară citadină, literatura de „calendar" etc., concretizată în numeroase și savuroase eseuri publicate în volumul *Marsyas čili na okraj literatury* (*Marsyas sau la periferia literaturii*, 1931). Vezi Jan Mukařovský: *Vývoj Čapkóvy prózy* (*Evoluția prozei lui Čapek*, 1934), *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog* (*Proza lui Karel Čapek ca melodie lirică și dialog*, 1939), *Významová výstavba a kompositční osnova epiky Karla Čapka* (*Structura semantică și baza compozițională a epicii lui Karel Čapek*. 1939). Toate trei studiile au fost republicate sub titlul generic *Trojice studii o Karlu Čapkovi* (*Trei studii despre Karel Čapek*) în *Kapitoly z české poetiky*, II, 1948.

Čech, Svatopluk (1846—1908), poet și prozator, figură centrală a literaturii cehe în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. A scris ample compoziții epice în versuri, cum sînt alegoriile utopice *Adamité* (*Adamiții*, 1873), *Europa* (1878), *Slávie* (*Slavonia*, 1884), precum și versuri lirice de inspirație patriotică și socială, cum sînt, de exemplu, cele strînse în volumul *Písně otroka* (*Cîntecele sclavului*, 1895). S-au bucurat de un binemeritat succes și romanele lui fantastice, cu elemente de satiră socială, *Pravý výlet pana Broučka do měsíce* (*O autentică excursie a domnului Brouček în lună*, 1888) și *Nový epochalní výlet pána Broučka tentokráte do XV. století* (*O nouă excursie epocală a domnului Brouček, de astă dată în secolul al XV-lea*, 1888).

Chmelenskỳ, Josef Krasoslav (1800—1839), unul dintre primii critici literari cehi, om de gust și principii clasice, a încercat să stăvilească afluxul de valori romantice. A criticat vehement cunoscutul poem romantic *Máj* de Karel Hynek Mácha (vezi nota).

Deml, Jakub (1878—1961), poet, prozator, publicist de gîndire catolică, a debutat în 1899 la revistele „Muzeum" și „Nový Život". Și-a publicat o bună parte din operă în gen *miscellaneea*, în volume hibride de proză, poezie, corespondență, meditații, intitulate *Šlepěje* (*Urme*, 1817—1941). Remarcabile sînt poemele sale în proză, apărute sub titlul *Moji přátelé* (*Prietenii mei*, 1913). Poezia lui reunește în mod neașteptat umilința creștină și gingășia sentimentelor cu duritatea apostrofei tăioase. Datorită limbajului său foarte metaforic, plin de bogate asociații, V. Nezval, în *Modernl básnické smery* (*Curente poetice moderne*, 1935), îl așază pe J. Deml printre precursorii literaturii moderne.

Durdík, Josef (1837—1902), filozof, estetician, critic și istoric literar, contemporan cu Neruda și Vrchlický, a contribuit în marc măsură la o mai largă deschidere a culturii cehe spre universalitate, spre gîndirea și știința modernă. În estetică a fost adept al lui Herbart. Scrieri mai importante : *Leibnitz und Newton* (*Leibnitz și Newton*, 1869), *O poesii a povaze lorda Byrona* (*Despre poezia și firea lordului Byron*, 1870), *Poetika* (*Poetica*, 1881), *O významu nauky Herbartovy* (*Despre importanța gîndirii lui Herbart*, 1876) etc.

Dyk, Viktor (1877—1931), poet și prozator simbolist. Opera : *A porta inferi* (1897), *Síla života* (*Forța vieții*, 1898), *Marnosti* (*Zădărnicii*, 1900), *Stud* (*Rușinea*, 1900) etc.

Erben, Karel Jaromir (1811—1870), poet romantic și folclorist. A publicat un volum de poezie originală (*Kytice — Buchet* — 1853) și mai multe culegeri de povestiri și versuri populare.

Gellner, František (1881—1914), poet și pictor. În contextul literaturii cehe de la începutul secolului, caracterizat de năzuința spre rafinament estetic, Gellner, fire lucidă și caustică, caută cu predilecție expresia dură, „neliterară", și motivele șocante. Opera : *Po nás at přijde potopa* (*După noi potopul*, 1901), *Radosti života* (*Bucuriile vieții*, 1903), *Cesta do hor a jiné povídky* (*Călătorie în munți și alte povestiri*, 1914).

Hálek, Vítězslav (1835—1874), poet, prozator, dramaturg, formează împreună cu Ján Neruda și Adolf Heiduk triunghiul de frunte al mișcării

literare în Cehia în deceniile șapte și opt ale secolului trecut. De mare rezonanță în epocă a fost mai ales volumul de versuri erotice și patriotice *Večerní písně* (*Cîntece vesperale*, 1859). Jan Mukařovský i-a consacrat lui V. Hálek un studiu, publicat în 1935 și reluat în *Kapitoly z české poeliky*, vol. II, din 1941 și 1948. În acest studiu, Jan Mukařovský tratează pe larg problema relației dintre literatura cultă și literatura populară rurală și orășenească în genere și cu o privire specială asupra literaturii cehe moderne de la Ladislav Čelakovský la V. Nezval. Pornind de la cazul particular al poeziei lui Hálek, Mukařovský abordează în detaliu mecanismul de mișcare a normelor estetice și extraestetice.

Havlíček-Borovský, Karel (1821—1856) este considerat drept întemeietor al presei politice în Boemia, traversată la vremea aceea de idei de emancipare politică și națională. S-a distins în genul poeziei militante, de angajament, preferînd satira și epigrama. Scrierile sale cele mai importante au apărut postum : *Tyrolské elegie* (*Elegii tiroleze*, 1861), *Král Lávra* (*Regele Lávra*, 1870), *Křt svatého Vladimíra* (*Botezul sfîntului Vladimir*, 1876).

Havránek, Bohuslav (1893), lingvist, membru al Cercului de la Praga. Sînt cunoscute studiile sale în domeniul limbii literare. În volum au apărut în 1963 sub titlul *Studie o spisovném jazyce.*

Heyduk, Adolf (1835—1923), contemporan cu Jan Neruda și V. Hálek, poeți grupați în jurul revistei *Máj*. A scris versuri și proză de inspirație populară și națională : *Básně* (*Poezii*, 1858), *Cimbal a housle* (*Țambal și vioară*, 1876), *Cigánské melodie* (*Melodii țigănești*, 1823) etc.

Hlaváček, Karel (1874—1898) face parte dintre cele mai proeminente figuri ale poeziei cehe de la finele secolului trecut. Poet simbolist, ale cărui versuri se disting prin muzicalitate și finețe. A publicat volumele : *Sokolské sonety* (1895), *Pozdě k ránu* (*Tîrziu către dimineață*, 1896), *Mstivá kantiléna* (*Cantilenă răzbunătoare*, 1898). Postum, a apărut volumul *Žalmy* (*Psalmi*, 1934), prefațat de Jan Mukařovský (prefața este reluată în cele două ediții ale *Capitolelor de poetică cehă*). Aici formulează Mukařovský unele dintre ideile sale fundamentale cu privire la structură și la caracterul dinamic al operei, cu privire la relația artist—operă : „Avem în vedere aici îngrădirea libertății poetului de însăși structura operelor lui. Direcția din estetica psihologică, după care structura poetică este o expresie directă a predispozițiilor și înclinațiilor poetului ca persoană psihofizică, vădește

tendința de a născoci o contradicție între poet și realitate, de a înfățișa activitatea de creație literară ca o luptă a poetului cu realitatea. Astăzi este însă clar că între poet și realitatea supusă modelării se află *structura artistică* purtată de o colectivitate și care se dezvoltă în sine, dar sub presiunea permanentă a unor factori externi. Poetul poate aborda realitatea numai prin intermediul acestei structuri, a cărei realizare în opere concrete se produce, de fiecare dată, printr-o sinteză dialectică între năzuințele subiective ale poetului și premisele evoluției obiective, interne sau externe. Din această cauză, un sistem poetic individual, odată elaborat, reprezintă întotdeauna o anumită îngrădire a creatorului său, chiar și atunci cînd există o anumită concordanță între predispozițiile poetului și organizarea structurii sale artistice. Evident, se poate ajunge și la contradicție dacă structura îngrădește prea mult cîmpul de decizie subiectivă a poetului. În asemenea cazuri, dicotomia dialectică, ce unește și totodată separă pe poet de structură, devine deosebit de vizibilă" (*Předmluva k vydání Hlaváčkových Žalmů*, în *Kapitoly z české poetiky*, vol. II, Praga, 1948, pp.19—20). Ideea că structura artistică este fapt de conștiință colectivă și nu fapt individual, că are o existență obiectivă ca fapt social, constituie unul din pilonii teoriei estetice a lui Jan Mukařovský, cu ajutorul căruia surmontează dificultățile ce decurg din teoria structurilor statice, văzute ca o creație individuală.

Hněvkovský, Šebestián (1770—1847), poet situat la limita dintre iluminism și sentimentalism, autor de epigrame, satire, balade sentimentale (*Vnislav și Běla*), epopei monumentale. Scrie epopeea *Děvín*, pe temă istorică, într-o versiune „eroi-comică" (1805), după care o prelucrează în manieră „eroică-romantică" (1829), adaptînd-o la gustul modificat al timpului.

Holeček, Josef (1853—1929), gazetar și prozator, autorul unui vast ciclu romanesc *Naši* (*A ai noștri*), în zece volume (1898—1930), conceput ca imagine monografică a vieții rustice cehe în ce are ca mai caracteristic și mai conservator.

Hostinský, Otakar (1847—1910), estetician, profesor de estetică, istoria muzicii și istoria artelor plastice la Universitatea din Praga, adept al lui Herbart și Fechner (*Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Ästhetik*, 1883 și *Herbarts Ästhetik*, 1891). În studiile sale — *O realismu uměleckém* (*Despre realismul estetic*, 1891), *Co jest malebné?* (*Ce este pitorescul?*, 1912) — a formulat idei în favoarea realismului. A susținut

— la fel ca J.-M. Guyau și M. Dessoir — necesitatea extinderii noțiunii de artă și asupra unor opere considerate de alți teoreticieni drept exterioare domeniului artei (decorațiile, mobilierul etc.). A se vedea articolul lui Hostinský *O významu průmyslu uměleckého* (*Despre necesitatea unei industrii a artelor*, 1887). De publicarea postumă a operelor lui O. Hostinský s-a ocupat Z. Nejedlý (vezi nota).

Hýsek, Miloslav (1885—1959), istoric literar de formație pozitivistă; elev al lui J. Vlček (vezi nota), V. Jagič, A. Brückner. A consacrat studii monografice lui Komenský, Tyl, Bezruč, Stašek.

Jungmann, Josef (1773—1847), scriitor de orientare clasicizantă. A contribuit la modernizarea limbajului poetic ceh mai ales prin traducerile sale din J. Milton, *Paradisul pierdut*, și F.-R. Chateaubriand, *Atala*.

Karásek ze Lvovic, Jiří (Karásek din Lvovice, 1871 — 1951), poet decadent, suprasolicită stări de spirit proprii operei lui J. K. Huysmans, J. Péladan, S. Przybyszewski, O. Wilde; reface în itinerarlul său poetic stările de oboseală și suprasaturație intelectuală și estetică ale sfîrșitului de secol, refuză și persiflează normele curente de viață prin afișarea unei atitudini satanice, disprețuitoare și negatoare. Opere mai importante: *Bezcestí* (*Impas*, 1893), *Sodoma* (1895), *Slojalé vody* (*Ape stătute*, 1895), *Aristokratická kniha* (*Carte aristocratică*, 1896), *Golická duše* (*Suflet golic*, 1900) etc. A fondat cunoscuta revistă literară *Moderní revue* (1894).

Koniáš, Antonín (1691—1760), iezuit ceh, reprezentant activ al Contrareformei, cunoscut mai ales ca autor al unui indice de cărți „eretice": *Clavis haeresim claudens et aperiens* (*Cheia pentru deschiderea și aflarea ereziilor* 1729).

„*Lumír*", prestigioasă revistă literară cehă (1873—1898), la care colaborează și J. Vrchlický, Václav Sládek, Svatopluk Čech, O. Hostinský. În jurul revistei se naște o grupare literară mai receptivă la valorile universale în comparație cu predecesorii.

Mach, Josef (1883—1951), scriitor ceh minor, autorul unor versuri folosite ca texte pentru cîntece de cabaret.

Mácha, Karel Hynek (1810—1836), eminent poet romantic, reprezentînd un important moment de sinteză în evoluția literaturii cehe moderne. A modificat substanțial limbajul poetic în sensul unei incomparabil mai mari flexibilități și muzicalități. Poezia lui unește un temperament pasionat cu o puternică tendință speculativă, într-un stil plin de euforie,

de sugestii melodice şi mişcare dramatică, admirabil exprimate în cunoscutul poem *Mai* (1836). Este autorul cîtorva povestiri pe teme romantice şi filozofice: *Křivoklad* (1834), *Cikáni* (*Ţiganii*, postum, 1867), modele de proză exaltată, în care se pot distinge ecouri byroniene sau din romanul negru. Un loc aparte îl ocupă *Carnetele* (*Deníky* sau *Zápisníky*), pline de fantezie şi de un misterios clarobscur, caracteristic literaturii romantice.

Jan Mukařovský a scris despre opera lui Mácha mai multe studii: *Máchuv Máj. Estetická studie* („*Mai*" *de Mácha. Studiu estetic*), 1928; *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Machova* (*Contribuţie la problematica actuală a fenomenului poetic Macha*), în *Listy pro uměni a kritiku*, IV, 1936, pp. 25—33 şi 62—73; K. H. Máchas *Werk als Torso und Geheimnis*, în *Slavische Rundschau*, VIII, 1936, pp. 213—220, apărut în traducere cehă sub titlul *Dílo K. H. Máchi jako torso a tajemství* în *Kapitoly z české poetiky*, vol. II, 1941, pp. 243—251; *Genetika smyslu v Máchově poesii* (*Geneza sensului în poezia lui Mácha*), în volumul colectiv *Torso a tajemství Máchova díla*, Praga, 1938, pp. 13—110. Aceste studii au apărut împreună în *Kapitoly z české poetiky*, vol. III, Praga, 1948.

„*Máj*", almanah literar (1858—1862). În jurul lui s-a format o importantă grupare literară, o nouă generaţie de scriitori de prim rang: Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Karolína Světlá, Adolf Heyduk şi alţii („májovci"— membrii grupării literare *Máj*).

Machar, Josef Svatopluk (1864—1942), poet de factură simbolistă, eseist şi prozator. Opere mai importante: *Confiteor* (1887), *Bez názvu* (*Fără titlu*, 1889), *Letní sonety* (*Sonete estivale*, 1891), *Zimní sonety* (*Sonete hibernale*, 1892) etc. Scriitor productiv, dar destul de inegal ca valoare.

Mahen, Jiří (1882—1939), poet (*Balady*, 1908), prozator (romanul *Kamarády svobody — Camarazii libertăţii*, 1909) ş.a., remarcat mai ales ca dramaturg (Jánošík, *Mezi dvěma bouřemi — Între două furtuni*, *Ulička odvahy — Pe strada îndrăznelii* etc.). Prin suita de scenarii *Husa na provazku — Gîsca pe sfoară* (1925) se ataşează la grupul ceh „poetist" (analog dadaismului şi suprarealismului), din care fac parte V. Nezval (vezi nota), Fr. Halas, K. Teige (vezi nota), scriitori ce cultivă în mod programatic o literatură a bunei dispoziţii robuste şi farsa cu accente antiburgheze.

Majerová, Marie (1882—1967), prozatoare cehă de orientare realist-socialistă. Romanele ei mai cunoscute, *Sirena* (1935) şi *Havířská balada* (*Balada minerului*, 1938), au apărut şi în româneşte.

Nejedlý, Vojtech (1772—1844), scriitor ceh iluminist.

Nejedlý, Zdeněk (1878—1962), personalitate marcantă în știința cehă modernă, profesor la Universitatea din Praga, om de formație enciclopedică. S-a ocupat de muzică, teatru, folclor, literatură, istorie, istoria literaturii. Din lucrările mai importante citățm: *Dějiny české hudby* (*Istoria muzicii cehe*, 1903), *Katechismus estetiky* (*Catehismul esteticii*, 1902), *Bedřich Smetana* (4 volume, 1924—1933), *T. G. Masaryk* (4 volume, 1930—1937), *Dějiny národa českého* (*Istoria poporului ceh*, 2 volume, 1949, 1955) etc.

Němcová, Božena (1820—1862), scriitoare reputată, de la răscrucea dintre romantism și realism. Democratismul ei se reflectă în opere ancorate în viața poporului și accesibile poporului. Romanul *Babička* (*Bunicuța*, 1855), vreme de multe decenii cea mai populară carte cehă, a fost tradus pentru prima oară în limba română de Jan Urban Jarnik și Ioan Slavici și publicat în 1885. Jan Mukařovský i-a consacrat studiul *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové* (*Încercare de analiză stilistică a Bunicuței de Božena Němcová*), publicat în volumul omagial *Sborník prací k 70. narozeninám prof. dr. J. Machala*, 1925, și în *Kapitoly z české poetiky*, vol. II, 1941 și 1948.

Neruda, Jan (1834—1891), cunoscut poet, prozator și publicist ceh din secolul al XIX-lea. După K. H. Mácha, poetul cel mai apreciat. Versuri: *Hřbitovní kvítí* (*Flori de cimitir*, 1858), *Knihy veršů* (*Cărți de versuri*, 1868), *Balady a romance* (*Balade și romanțe*, 1883). Nuvele: *Arabesky* (*Arabescuri*, 1864), *Různí lidé* (*Oameni feluriți*, 1871), *Povídky malostránské* (*Povestiri din Malá Strana*, 1878) etc. Culegeri din poezia și proza lui Neruda au apărut și în limba română, începînd din anul 1895. Poezia lui Neruda are un caracter mai profund meditativ, spre deosebire de poezia anterioară, aproape exclusiv patriotică.

Nezval, Vítězslav (1900—1958), poet modern ceh, apreciat peste hotare, inițiator și animator al unor curente moderne (poetismul, suprarealismul). Versuri: *Most* (*Podul*, 1922), *Pantomina* (1924), *Akrobat* (1927), *Básně noci* (*Poemele nopții*, 1930), *Sbohem a šáteček* (*Adio și batista*, 1934), *Žena v množném čísle* (*Femeia la plural*, 1936), *Praha s prsty deště* (*Praga cu degete de ploaie*, 1936) etc. Teatrul său, de avangardă, ca dealtfel și lirica, constituie manifestarea unei euforii vitale (ecouri cehe ale vitalismului bergsonian) cu consecințe antifilistine și anarhice de cele mai multe ori: *Depeše na kolečkách* (*Depeșe pe rotițe*, 1925), *Schovávaná na schodech*

(*De-a v-ați ascunselea pe scări*, 1931), *Milenci v kiosku* (*Amanții din chioșc*, 1932) etc.

Novák, Arne (1880—1939), istoric literar. Pe lîngă numeroase studii de detaliu, a publicat o monumentală *Istorie a literaturii cehe* (*Dějiny české literatury*, 1933).

Ottův slovník naučný — vastă enciclopedie cehoslovacă, apărută în epoca dintre cele două războaie mondiale.

Palacký, František (1798—1876), reprezentant de frunte al iluminismului ceh, îndrumător al culturii la începuturile renașterii naționale cehe. Este autorul unei opere istoriografice de mari proporții, *Dějiny národu českého v Čechách i na Moravě* (*Istoria poporului ceh din Boemia și Moravia*), 9 volume, 1836—1876, astăzi evident depășită în multe privințe sub raport informativ și interpretativ, menționîndu-se mai ales ca document cu valoare literară.

Polák, Matěj Milota Zdirad (1788—1856), poet situat la răscrucea dintre clasicism și romantism. Poemul său *Vznešenost přírody* (*Măreția naturii*, 1813), închinat frumuseții naturale, scris în maniera poeziei descriptive contemporane a contribuit la diversificarea limbajului (poetisme, neologisme) și ritmului poeziei cehe. În lucrarea sa *Polákova Vznešenost přírody* („*Măreția naturii*" *de Polák* în „Sborník filologický", X, 1934), Jan Mukařovský abordează pentru prima oară pe larg problemele legate de dinamica procesului literar, de relația dintre static și dinamic, dintre procesul imanent și factorii exteriori care determină mișcarea artistică. În jurul acestui studiu s-a organizat și o dezbatere publică în Cercul lingvistic de la Praga cu participarea lui Jakobson, René Wellek și a altora (1934).

Puchmajer, Antonín Jaroslav (1769—1820), poet, îndrumător al literaturii cehe la începuturile erei sale noi. Sub conducerea lui Puchmajer au apărut mai multe almanahuri literare (1795—1814) de o mare importanță pentru formarea literaturii moderne cehe. Au colaborat cei mai de seamă poeți ai vremii: Š. Hněvkovský (vezi nota), V. Nejedlý (vezi nota), J. Nejedlý, B. Tablic, J. Palkovič. „Școala poetică a lui Puchmajer", cum este denumită de istoriografia cehă, avea o orientare clasicistă în esență, cultivînd oda, elegia, epigrama, satira, lirica descriptivă, anacreontică, poezia didactică, epopeea eroică și „eroi-comică". Monotonia ritmică, despre care vorbește Jan Mukařovský în studiul său *Umění* (*Arta*), se

referă la versificaţia silabo-tonică, cultivată cu consecvenţă de aceşti poeţi.

Rutte, Miroslav (1889—1954), critic literar şi filozof pragmatic (de aceeaşi orientare ca fraţii Josef şi Karel Čapek). Cartea *Nový svět (Lumea nouă*, 1919) este o expunere a ideilor sale filozofice. S-a ocupat şi de problemele teoretice ale teatrului şi cinematografiei: *Filmové herectví (Actoria în film*, 1944), *O umění hereckém (Despre arta actorului*, 1946).

Sabina, Karel (1813—1877), filozof, om politic, critic literar ceh, scriitor. A fost hegelian în filozofie, a proclamat idei sociale avansate în publicistică (*Duchovný komunismus — Comunismul spiritual*) şi idei romantice în literatură. A publicat o istorie a literaturii cehe vechi (*Dějepis literatury české staré a střední doby*, 1860—1866), după J. Dombrovský şi J. Jungmann, a treia importantă sinteză a literaturii cehe.

Schauer, Hubert Gordon (1862—1892), eseist de subtilitate, apreciat mai ales pentru consideraţiile asupra literaturii şi culturii în genere publicate sub titlul *O podmínkách a možnosti národní české literatury (Despre condiţiile şi posibilitatea literaturii naţionale cehe*). A fost predecesorul mişcării de emancipare şi modernizare de la finele veacului al XIX-lea din Cehia.

Sova, Antonín (1864—1928), unul dintre cei mai reprezentativi poeţi ai „generaţiei anilor '90", generaţie de orientare diversă, dar preponderent simbolistă (O. Březina, Karel Hlaváček, V. Dyk, St. K. Neumann etc.). Poet liric prodigios, de o mare diversitate. Şi-a elogiat patria în numeroase versuri militante şi în pasteluri, dar universul său specific se conturează mai ales în poezia meditativă şi senzual-erotică. Dintre volumele mai importante citãm: *Realistické sloky (Strofe realiste*, 1890), *Květy intimních nálad (Florile intimităţii*, 1891), *Z mého kraje (De pe meleagurile mele*, 1892), *Soucit a vzdor (Compasiune şi revoltă*, 1894), *Zlomená duše (Suflet înfrînt*, 1896), *Vybouřené smoutky (Tristeţi răscolite*, 1897) etc.

Světlá, Karolina (1830—1899), scriitoare realistă, contemporană cu J. Neruda, V. Hálek, A. Heyduk, din cercul almanahului *Máj*. S-a entuziasmat de ideea emancipării femeii sub influenţa lui G. Sand şi a Boženei Němcová. A publicat povestiri şi romane realiste: *První Češka (Prima, cehoaică*, 1861), *Na úsvitě (În zori*, 1865), *Vesnický román (Romanul rural* 1869) etc.

Šafárik, Pavel Josef (1795—1861), personalitate remarcabilă a culturii cehe şi slovace din prima jumătate a secolului al XIX-lea, istoriograf, critic şi istoric literar, poet. În literatură s-a manifestat ca adept al clasicismului. În lucrarea *Počátkové českého básnictví, obzvlášlě prosodie* (*Începuturile poeziei cehe, mai ales ale parodiei*, 1818), scrisă împreună cu Palacký (vezi nota), pornind de la faptul că limba cehă are în structura sa, pe lîngă accentul expiratoriu (într-o poziţie slabă), şi alternanţe cantitative, recomandă, ca principiu fundamental al ritmicii cehe, metrul antic. A scris şi o mare sinteză, pe baze comparate, a istoriei limbilor şi literaturilor slave : *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (*Istoria limbii şi literaturilor slave după toate dialectele*, 1826). În lucrările sale de istoriografie a susţinut, printre altele, şi ideea continuităţii elementului daco-roman în Dacia, la nord de Dunăre.

Šalda, František Xaver, (1867—1937), strălucit critic literar, eseist, poet şi prozator. Personalitate complexă, F. X. Šalda a dominat timp de patru decenii viaţa literară cehă. Debutul său este legat de mişcarea simbolistă în perioada 1890—1900.

Teige, Karel (1900—1951), estetician cu preocupări în domeniul artelor plastice, arhitecturii, literaturii; el însuşi pictor, grafician. Debutul său poartă amprenta expresionismului german, colaborează la revistele „Der Sturm" şi „Die Action"; împreună cu V. Nezval lansează şi însufleţeşte o direcţie literară epicureică, senzualistă, numită *poetism* (politic ataşată proletariatului), care se va asimila mai tîrziu cu mişcarea suprarealistă. Dintre lucrările lui citäm : *Stavba a báseň* (*Construcţie şi poezie*, 1927), *Manifesty poetismu* (*Manifestele poetismului*, 1920), *Svět, který se směje* (*Lumea care rîde*, 1928), *K sociologii architektury* (*Despre sociologia arhitecturii*, 1930), *Nejměnši byt* (*Cea mai mică locuinţă*, 1932).

Theer, Otakar (1880—1917), poet cultivat, cu predilecţie pentru expresia de rafinament şi pentru fronda morală, descendent din Baudelaire, înrudit ca temperament şi orientare cu J. Karásek ze Lvovic (vezi nota). A publicat volumele de versuri : *Háje, kde se tančí* (*Crîngurile unde se dansează*, 1897), *Výpravy k Ja* (*Expediţii către Eu*, 1900), *Pod stromem lásky* (*Sub arborele dragostei*, 1903), *Úzkosti a nádějе* (*Neliniştі şi speranţe*, 1911), *Všemu navzdory* (*În pofida tuturor*, 1916).

Toman, Karel (1877—1946), unul dintre cei mai remarcabili poeţi cehi din primul pătrar al secolului al XX-lea. A fost profund frămîntat de problemele omului modern, a avut o existenţă agitată, l-au tentat boema şi viaţa anarhică. L-a preocupat destinul categoriilor dezmoştenite din

societatea modernă, ca pe un Jaroslav Hašek, Gorki sau Panait Istrati. A publicat mai multe volume de versuri: *Pohádky krve* (*Poveștile sîngelui*, 1898), *Torzo života* (*Viață fragmentată*, 1902), *Melancholická pouť* (*Călătorie melancolică*, 1906), *Slunečni hodiny* (*Ceas solar*, 1913), *Verše rodinné a inné* (*Versuri de familie și alte versuri*, 1918) etc.

Tomíček, Jan Slavomír (1806—1866), scriitor minor de orientare clasicistă. A publicat versuri (*Básně*, 1840), lucrări de istoric și lingvistică.

Tyl, Josef Kajetán (1808—1856), prozator și dramaturg ceh. S-a distins mai ales ca autor de drame istorice și farse moralizatoare — *Kutnohorští havíři* (*Minerii din Kutná Hora*, 1848), *Strakonický dudák* (*Cimpoierul din Strakonice*, 1847), *Tvrdohlavá žena* (*Femeia încăpățînată*, 1849), *Žižka z Trocnova* (1849) etc. — precum și ca organizator al vieții teatrale. Este considerat drept întemeietor al prozei cehe moderne. A scris primul roman ceh: *Poslední Čech* (*Ultimul ceh*, 1844).

Vančura, Vladislav (1891—1942), prozator ceh modern din cercul avangărzii literare *Devětsil*, din care au făcut parte și V. Nezval, Karel Teige (vezi notele). Stilul lui, pe lîngă un lexic bogat, se distinge și prin surprinzătoare asociații de sensuri. Proza sa are adesea un caracter de metaforă, este o modalitate de afirmare a unui ideal. Dintre romanele sale citățm: *Pekář Jan Marhoul* (*Brutarul Jan Marhoul*, 1924), *Poslední soud* (*Judecata din urmă*, 1929), *Útek do Budina* (*Fuga la Buda*, 1932), *Tři řeky* (*Trei rîuri*, 1936), *Obrazy dějin národa českého* (*Imagini din istoria poporului ceh*, I—II, 1939, 1940) etc. Vezi Jan Mukařovský, *Dvě studie o Vladislavu Vančurovi* (*Două studii despre Vladislav Vančura*) în *Kapitoly z české poetiky*, Praga, 1948, pp. 403—421.

Vlček, Jaroslav (1860—1930), istoric și critic literar, autorul unei vaste istorii a literaturii cehe (*Dějiny české literatury*, 1893—1921) și a unei istorii a literaturii slovace (*Dějiny literatúry slovenskej*, I— II, 1889—1890). A scris, de asemenea, mai multe monografii consacrate unor epoci și scriitori de seamă. A fost un erudit și totodată un spirit de sinteză.

Vrchlický, Jaroslav (1853—1912) este una dintre marile figuri reprezentative ale literaturii cehe din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Genul său predilect este poezia de factură filozofică, ancorată în marile probleme ale umanității. Orizonturilor naționale ale literaturii de pînă atunci el i-a adăugat dimensiunea universalității, tendință inițiată anterior de Neruda și generația lui. Lirica lui Vrchlický este de o mare varietate formală. A fost un poet și traducător foarte fecund. Pe urmele lui V. Hugo

(*Legenda veacurilor*), a compus un vast ciclu epic și filozofic pe care l-a publicat sub titlul *Zlomky epopěje* (*Frînturi de epopee*, 1886). A scris și cîteva piese de teatru : *Noc na Karlštějně* (*Noapte la Karlštějn*, 1884), *Rabínská moudrost* (*Înțelepciunea rabinului*, 1886) ; este autorul libretului pentru opera *Sfînta Ludmila* de A. Dvořák.

Zich, Otakar (1887—1934) a fost profesor de filozofie la Universitatea Carolină din Praga, predecesorul direct al lui Jan Mukařovský în materie de poetică ; adept al unei estetici puse pe baze științifice. Intuiește anumite laturi ale operei de artă ca unitate structurată semantic și susține ideea, pe care o preia Mukařovský, că opera de artă are o valoare obiectivă care nu depinde de psihologia individuală a autorului ei. Afirmînd că opera lui F. X. Šalda și O. Zich este punctul de plecare al activității sale estetice, Jan Mukařovský (în *Prefața* la *Funcția, norma și valoarea estetică*, 1936), aderă deschis la două maniere estetice foarte diferite, chiar opuse : una (*Šalda*) hrănindu-se cu precădere din resursele fanteziei și intuiției, cealaltă (*Zich*) din rigoarea și obiectivitatea științifică. Din lucrările lui O. Zich : *Estetika dramatického umění* (*Estetica artei dramatice*, 1931), *O typech básnických* (*Cu privire la tipurile de poezie*, 1937) etc. Vezi Jan Mukařovský : *Otakar Zich* (1934) în *Studie z estetiky*, Praga, 1966, pp. 328 — 332.

INDICE DE AUTORI*

Apollinaire, G., 428.
Aristotel, 316.
Artiuşkov, A., 365.

Baldensperger, F., 287.
Bally, Ch., 13, 348.
Bartoš, F., 182.
Baudelaire, Ch., 368.
Baumgarten, A. G., 26.
Baumler, A., 149.
Behaghel, O., 178.
Benussi, V., 426.
Bezruč, P., 38, 140, 149, 269.
Biebl, K., 382.
Blahoslav, J., 315.
Bogatîriov, P., 23, 51, 54, 55, 134, 318.
Boileau-Despréaux, N., 197, 321, 326, 340, 434.
Breton, A., 62.
Březina, O., 62, 383, 384, 402, 403, 412, 437, 443.
Brunetière, F., 29.
Buben, V., 321, 322, 323.
Buffon, G. L., 25, 313, 324, 325, 326, 331, 340.
Bühler, K., 118, 348.
Burian, E. F., 379, 408.
Busse, K. H., 225.

Carlyle, T., 279.
Carnap, R., 346, 347, 348.
Čermáková-Sluková, A., 50.
Chapelain, J., 29.
Chaplin, Ch., 16.
Chateaubriand, F. R., 19, 330.
Chlum, S., 431.
Chmelenský, J. K., 64, 205, 206.
Chopin, F., 74.
Cocteau, J., 52.
Constans, T., 330.
Corbusier Le., 19, 101, 231.
Courbet, G., 82.
Crane, W., 48.
Croce, B., 289, 310.
Čapek, J., 4, 11, 56.
Čapek, K., 4, 11, 57, 300, 361, 371, 375, 402.
Čapek-Chod, K. M., 345.
Čech, Sv., 424.

Dante, 100.
Delacroix, H., 75.
Deri, M., 37.
Dessoir, M., 4, 7, 40, 98, 100, 299.
Dostoievski, F., 73.
Dujardin, E., 413.

Cuprinde numai autori citaţi în textul lui J. Mukařovský.

Durdík, J., 312, 317, 321, 332.
Durkheim, E., 54.
Durych, J., 374.
Dvořák, M., 162.
Dwelshauvers, G., 178.
Dyk, V., 159, 377, 398, 408, 411.

Eisenstein, S., 16.
Engels, F., 128.
Engliš, K., 34.
Erben, K., 285, 286, 304, 376.

Fechner, G. T., 119.
Fiedler, C., 144.
Flaubert, G., 55.
Friedländer, M. J., 66.

Gebauer, J., 373.
Gellner, F., 344.
Giotto, 162.
Glunz, H. H., 176.
Gobineau, A., 268.
Goethe, J. W., 177, 178, 305.
Gourmont, R., 301.
Grammont, M., 434, 438, 441, 442.
Greco El, 159.
Grillparzer, F., 15.
Guyau, J.-M., 4, 7, 98, 100.

Hajniš, J., 381.
Hálek, V., 50, 57, 148, 286.
Havlíček, K., 16.
Havránek, B., 351.
Hegel, G. W., F. 260.
Hennequin, E., 166.
Herbart, J. F. (herbartism), 143, 405.
Herder, J. G., 95.
Heyduk, A., 286.
Hilar, K. H., 187.
Hlaváček, K., 29, 62, 381, 444.
Hněvkovský, S., 284.
Holeček, J., 302.
Holz, A., 428, 433, 437.
Homer, 60, 345.
Hostinský, O., 20, 40, 45, 182.
Hugo, V., 329, 435, 436, 441, 442.
Hýsek, M., 38.

Iakubinski, L. P., 407.

Jagoditsch, R., 81.
Jakobson, R., 51, 52, 278, 285, 354, 405.
Janet, P., 178.
Jespersen, O., 431.
Jirmunski, V., 372.
Jousse, M., 345.
Jung, A. V., 354.
Jungmann, J., 165.

Kalista, F., 156, 160, 164.
Kampr, J., 206, 207, 208.
Kandinsky, V., 78, 122.
Kant, I., 23, 139, 232.
Karásek din Lvovice (Karásek ze Lvovic), J., 97.
Karcevski, S., 369, 392, 399, 400, 430, 431.
Kollár, J., 284.
Koniaš, A., 44.
Kořínek, J., 112, 113.
Kroha, J., 252.

Lalo, Ch., 20.
Langbehn, J., 48, 49.
Lange, K., 73, 211, 213.
Lanson, G., 198.
Leonardo da Vinci, 177, 227.
Lessing, G. E., 240.
Lévy-Brühl, L., 54.
Liebermann, M., 97.
Loos, A., 18, 261.
Lützeler, H., 5, 81.

Mách, J., 164.
Mácha, K. H., 3, 44, 50, 64, 67, 87, 132, 162, 163, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 217, 277, 278, 284, 285, 286, 305, 351, 358, 367, 377 382, 383, 395, 400, 402.
Machar, J. S., 344, 387.
Mahen, J., 398.
Majerová, M., 359.
Mallarmé, S., 29, 52, 62, 298, 341, 371, 423.
Manet, E., 37.
Mantegna, A., 198, 199.
Maritain, J., 68, 176.
Marouzeau, J., 334.
Martin, L., 431.
Marx, K. (marxism), 137, 138, 143.
Masaryk, T. G., 310.
Mthesius, V., 399.
aaurras, Ch., 330, 331, 340, 341.
Mauthner, F., 309.
Meillet, A., 322, 427.
Melniková-Papoušková, N., 173, 182.
Michelangelo, 182.
Molière, 61, 91, 187.
Monet, C., 135.
Morris, W., 48.
Müller-Freienfels, R., 190, 191, 192.
Muther, G., 198, 199.

Needham, H. A., 5.
Nejedlý, V., 284.
Nejedlý, Z., 20.
Němcová, B., 72, 149.
Neruda, J., 50, 203, 204, 206, 208, 209, 286, 344, 373, 377, 382, 389, 390, 428, 446.
Nezval, V., 278, 357, 361, 371, 391, 429, 434.
Nohl, H., 177, 198.
Novák, A., 64, 65, 221.
Novotný, F., 328, 368.

Palacký, F., 25, 320, 324.
Paulhan, F., 39, 73, 178, 211, 213.
Pečírka, J., 162.
Péguy, Ch., 443.
Perugino, P., 185.
Pešánek, Z., 149.
Peşkovski, 369.
Piaget, J., 391.
Picasso, P., 62, 63.
Platon, 94, 176, 179, 316.
Poe, E. A., 178.
Polák, M. M. Z., 3, 34, 60, 67, 165, 284, 369.
Pravda, F., 221.
Pražák, V., 43.
Puchmajer, A., 165, 360, 361.
Pudovkin, V., 16.
Puşkin, A. S., 354.

Quinault, 197.

Racine, J., 197, 198, 217.
Rafael, 61.
Rembrandt, 49.
Ribot, T., 178.
Richter, J., 48.
Rigal, E., 442.
Rodin, A., 10.
Rotschild, L., 23.
Rousseau, H.'193.
Rožec, R., 44.
Rubens, P. P., 82.
Ruskin, J., 48, 95.
Rutte, M., 187.
Rypka, J., 179.

Sabina, K., 205.
Saint-Evremond, Ch., 198.
Sand, G., 191.
Saussure, F. de., 118, 119, 369, 362.
Schauer, H. G., 42.
Schelling, F. W. J., 59.
Schiller, F., 177, 178.
Schlick, M., 347.
Schmarsow, A., 31.
Schücking, L., 47, 65, 187.
Semper, G., 18, 31.
Shakespeare, W., 61, 91, 148.
Sievers, 365, 371.
Smetana, B., 169.
Smuts, J. C., 128, 130
Socrate, 176.
Sombart, W., 42.
Součková, M., 414.
Spencer, H., 154.
Springer, A., 180.
Stapfer, P., 442.
Stenzel, J., 349.
Sthendal, 187.
Světlá, K., 50.
Svoboda, X., 286.
Šafárik, P. J., 361.
Šalda, F. X., 4, 35, 36, 39, 203, 204, 208, 209, 338, 344, 377, 382.
Šerackỳ, J., 31.
Šourek, K., 216.
Șklovski, V., 33, 88.

Taine, H., 137, 293.
Tailhède, R. de la, 330.
Tarde, G., 46, 312.
Teige, K., 19, 32, 63, 65, 257.
Tenner, J., 376.
Theer, O., 440.
Thibaudet, A., 298.
Tisseur, C., 442.
Tînianov, I., 82, 270, 284, 378, 438.
Tolstoi, L. N., 49.
Toman, K., 388, 418.
Tomașevski, B., 427.
Tomíček, J., 205.
Trávníček, F., 373, 398.
Trubetzkoy (Trubeţkoi), N. S., 8.
Tyl, J. K, .286.

Utitz, E., 4, 11, 23.

Valéry, P., 75, 76.
Vančura, V., 355, 387, 421.
Vasari, G., 182, 185, 199.
Vaugelas, Cl. F., 321, 323.
Verlaine, P., 277, 305, 431, 432, 433.
Vertov, D., 16.
Vilikovský, J., 216.
Vlček, J., 44.
Voloşinov, V. N., 400, 410.
Vossler, K., 310.
Vrchlicky, J., 163, 164, 289, 357, 359, 373, 387, 424, 441.
Wactzold, S., 48.
Walzel, O., 177, 178.
Weinhandl, F., 211.
Wilde, O., 4, 67, 68, 74, 75.
Winckelmann, J. J., 150.
Winkler, E., 420.
Witasek, S., 213.
Wohlbehr, T., 78.
Wolker, J., 387.

Zibrt, Č., 78.
Zich, O., 4, 74, 189, 364, 368, 390, 408.

Cuprins

Notă asupra ediției V
Prefață. Destinul unui demers estetic modern VII

PROBLEME DE ESTETICĂ GENERALĂ

Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale . . 2
Locul funcției estetice printre celelalte funcții 94

TEORIA ARTEI

Arta ca fapt semiologic 118
Concepte cehoslovace în teoria artei 127
Arta 144
Intenționalitate și neintenționalitate în artă 175
Esența artelor plastice 224
Cu privire la problema funcțiilor în arhitectură 245

LITERATURA ȘI LIMBAJUL POETIC

Opera literară ca ansamblu de valori 264
Individul și evoluția literară 273
Estetica limbii 296
Despre limbajul poetic 343
Despre semantica imaginii poetice 417
Intonația ca factor al ritmului poetic 426

Note 448
Indice de autori 461

Lector: INNA CRISTEA
Tehnoredactor: AURICA IONESCU

Tiraj 2030 Bun de tipar: 19.09.1974
Coli de tipar 32,5

Întreprinderea poligrafică INFORMAȚIA

În colecția „STUDII"

Au apărut :

I. DAVÎDOV Arta și elita
NORTHROP FRYE Anatomia criticii
RENÉ GIRARD Minciună romantică și adevăr romanesc
ANTONIO GRAMSCI Scrieri alese
FRANZ MEHRING Pagini despre literatura germană
MIHAI NOVICOV Scriitori ruși
TUDOR OLTEANU Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea
MARCEL PETRIȘOR Curente estetice contemporane
MARIAN POPA Călătoriile epocii romantice
HERBERT READ Originile formei în artă
x x x Retorică generală
LEONIDA TEODORESCU Dramaturgia lui Cehov
TZVETAN TODOROV Introducere în literatura fantastică
B. TOMAȘEVSKI Teoria literaturii. Poetica
PHILIPPE VAN TIEGHEM Marile doctrine literare în Franța

În pregătire :

CARLOS BOUSOÑO Teoria expresiei poetice
VERA CĂLIN Romantismul
ALONSO DÁMASO Poezia spaniolă
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA Renașterea. Umanismul și destinul artelor
G. R. HOCKE Manierismul în literatură
RICARDA HUCH Romantismul german
IURI LOTMAN Studii de tipologie a culturii
ION MAXIM Orfeu sau bucuria cunoașterii
ROMUL MUNTEANU Cultura europeană în epoca luminilor

Cerînd ca cercetarea evoluției literare să pornească, în primul rînd, de la structura artistică a operei, noi nu tăgăduim necesitatea de a studia valorile extraestetice, atît cele cuprinse în operă, cît și cele din afara ei. Dimpotrivă, este necesar ca analiza structurală a operei literare să țină cont de valorile extraestetice ca factori interni și, totodată, studiul sociologic să urmărească interconectarea dintre evoluția structurii artistice în literatură, inclusiv valorile extraestetice, și evoluția valorilor care călăuzesc viața practică...

J. MUKAŘOVSKÝ

JAN MUKAŘOVSKÝ (născut în 1891), savant ceh, cunoscut prin studiile sale de estetică și poetică, profesor la Universitatea din Praga și Bratislava, apoi rector al Universității Caroline (1948—1953), a făcut o strălucită carieră științifică. A fost membru marcant al Cercului lingvistic de la Praga, a condus publicații științifice („Česká literatura", 1953—1962), iar în calitate de director al Institutului de literatură al Academiei cehe a patronat apariția primelor trei volume ale tratatului de *Istoria literaturii cehe*. Lucrările sale fundamentale au apărut în culegerile *Capitole de poetică cehă*, trei volume (ed. I 1941, ed. a II-a 1948), *Studii de estetică* (1966) și *Pe drumurile poeticii și esteticii* (1971).